



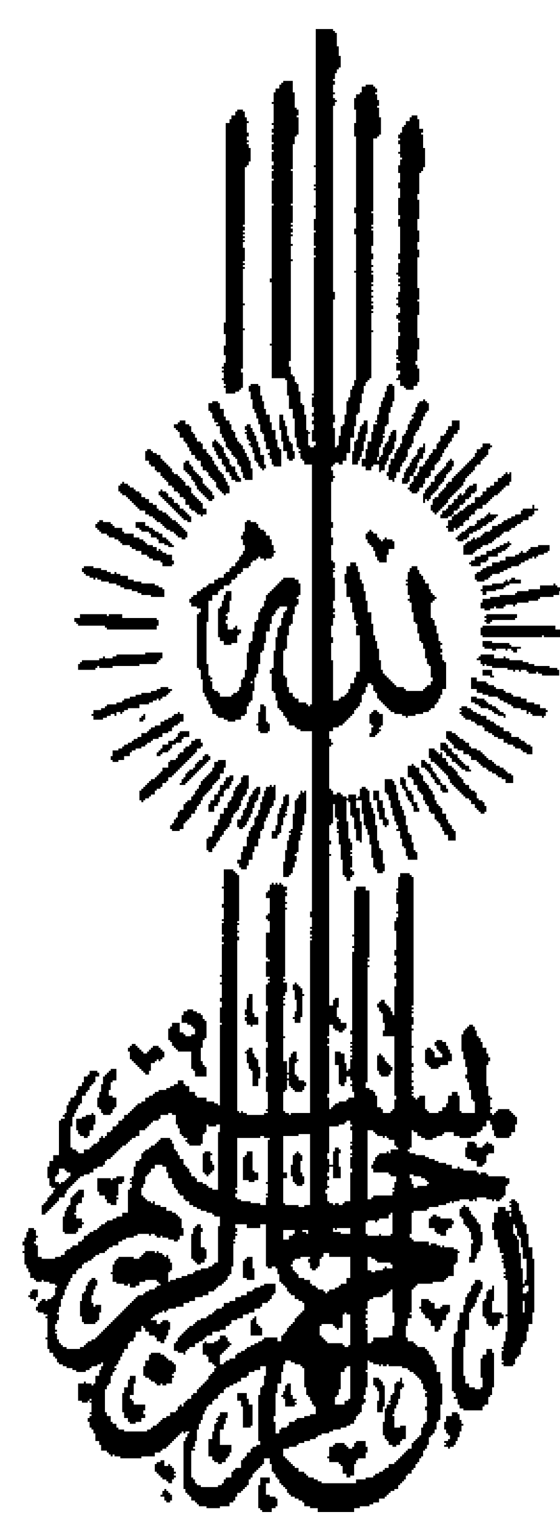
المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك سعود
وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي
كرسي الأدب السعودي

الرثاء

في الشعر السعودي

١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

د. هاجد دميثان الحربي



سلسلة: الرسائل الجامعية

(١)

الرثاء في الشعر السعودي

من ١٣٥١هـ - ١٤٢٣هـ

د. هاجد دميثان الحربي

جامعة الملك سعود - الرياض

١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الشدادي، هاجد بن دميثان بن محمد

الرثاء في الشعر السعودي من ١٣٥١هـ - ١٤٢٣هـ./هاجد دميثان بن محمد الشدادي.- الرياض، ١٤٣٤هـ

٥١٦ ص ١٧.×٢٤سم

ردمك: ٥- ٠٨٠- ٥٠٧- ٦٠٣- ٩٧٨

١- الشعر العربي - نقد - السعودية ٢- شعر الرثاء - نقد - السعودية

أ.العنوان

ديوي ٨١١،٩٥٣١٠٣٠٠٩ ١٤٣٤/١٩٧٣

رقم الإيداع: ١٤٣٤/١٩٧٣

ردمك: ٥- ٠٨٠- ٥٠٧- ٦٠٣- ٩٧٨



إدارة النشر العلمي والمطابع ١٤٣٤هـ

تصديـر

يعدّ نشر الكتب من أهم أهداف نشأة كرسي الأدب السعودي في جامعة الملك سعود ؛ لأنه كرسي أبحاث ونشر في الدرجة الأولى، وفق الأسس المنهجية والعلمية التي استند إليها تأسيس برنامج كراسي البحث في الجامعة.

ويعد مجال الأدب السعودي الحديث من أهم مجالات البحث والدراسة والنقد في الدراسات العليا في الكليات الإنسانية، وبخاصة في كلية الآداب، وبالذات في أقسام اللغة العربية وآدابها.

بدءًا، سيصدر كرسي الأدب السعودي ثلاث سلسلات من الكتب، وهي على النحو الآتي :

١- سلسلة "إصدارات رائدة"، يعيد فيها الكرسي نشر بعض كتب الرواد في الأدب السعودي، مع التقديم لها بمقدمة حديثة، تبرز أهمية الكتاب، وتعرّف بالرواد، وتبرز القيمة العلمية، والتاريخية، والأدبية للكاتب وكتابه.

٢- سلسلة "المنتخب من دراسات الأدب السعودي"، وقد حددت مبدئيًا هذه الدراسات في ستة مجالات، هي: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة والقصيرة جدًا، والمسرحية، والسيرة الذاتية، وأدب الرسائل والرحلات.وستصدر الدراسات المختارة لكل جنس أدبي في أكثر من إصدار.

٣- سلسلة "الرسائل الجامعية"، وهي تهتم بنشر الرسائل العلمية (رسائل طلاب الماجستير والدكتوراه) في موضوعات الأدب السعودي المختلفة، وكذلك ترجمة الرسائل العلمية التي تكتب بلغات أخرى في جامعات أجنبية عن الأدب

السعودي ؛ ثم نشرها في اللغة العربية.

يأمل كرسي الأدب السعودي من إصداراته هذه أن تفيد متلقيها ، وبخاصة الباحثين وطلاب الدراسات العليا ، وأن تسهم في خدمة أدبنا الوطني ، فتقدمه للآخرين داخل المملكة وخارجها.

كما يسعدنا أن نتلقى ملحوظاتكم تجاه إصداراتنا ؛ بل نتوقع منكم أن تسهموا بمشاركاتكم البحثية والنقدية الفاعلة في هذه الإصدارات ؛ لأن الكرسي يحرص على أن يتبنى أي مشاريع بحثية ونقدية في مجال الأدب العربي السعودي في أجناسه كافة ، في مستوى أيّ مداخل أو مناهج لدراسة هذا الأدب ومقاربته.

يشكر كرسي الأدب السعودي كل الذين ساندوه في مشاريعه وفعالياته ، ويخص بالشكر معالي مدير الجامعة ، وسعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي.

والله ولي التوفيق.

المشرف على كرسي الأدب السعودي

أ.د.صالح بن معيض الغامدي

المقدمــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين ، وعلى آله وصحبه أجمعين .. وبعد :

فالرثاء فن أصيل يعد من أسبق الفنون وأصدقها على ألسنة الشعراء لأنه تعبير صادق عن النفس الإنسانية ؛ تعبير عن لهفة اللقاء ولوعة الفراق ، فهو نابع من أعماق النفس ومعبر عن لحظات الفراق ، متجها إلى القلوب قبل العقول ؛ ليجسد الانفعالات الوجدانية والإنسانية ، وهو محبب إلى النفس البشرية لما تجد فيه من الصدق والبعد عن الزيف والكلفة والتقليد الأعمى الذي يطمس معالم الشخصية ويحول بينها وبين التحليق في أجواء التفرد والتميز والخصوص .

ومن إطلاعي على الشعر السعودي المعاصر ؛ وتصفحي لكثير من دواوين الشعراء والمجموعات الشعرية ؛ لفت انتباهي بروز غرض الرثاء وحضوره الأثير وتألقه الموضوعي والفني .

وقد أغراني هذا الحضور بتتبع الموضوع ودراسته ؛ بحثا عما يميزه واستكشافا للآفاق التي ارتادها ومحاولة في إبراز جوانب تشكيل شعرنا المعاصر ، وجعل أحد أغراضه الأساسية أنموذجا لذلك ثقة في تمكن ذلك الغرض الكبير من إبراز هذه الخصائص والملامح ، وتجلية العطاءات المعنوية والفنية المستجدة ؛ لأن الأدب يعيش التطور كما تعيشه الحياة فهو انعكاس لها ، وهذا البحث يحاول السعي إلى تأسيس مقاربة منهجية تتجه إلى قراءة الخطاب الشعري السعودي الحديث ، جاعلة من الرثاء

أنموذجاً مفعلاً لهذا الخطاب ، ومركزة على تطوره ونقلته التشكيلية الجديدة التي انتشلته من التقليدية المنحوتة ورواسبها إلى عالم شعري جديد ، ولأن كل دراسة تحرص على الدقة المنهجية وتحاول الابتعاد عن الفوضى والاختلال لا بد أن يكون لها إطار زماني ومكاني ـ يحددها ـ فقد آثرت أن يكون ذلك منتصف القرن الرابع عشر ـ وتحديداً عام ١٣٥١هـ ـ إلى عام ١٤٢٣هـ ، وقد اخترت البداية الزمانية السابقة لأنها العام الذي أعلن فيه توحيد المملكة العربية السعودية ، كما أن أغلب مؤرخي الأدب السعودي ودارسيه يجعلها بداية مرحلة التجديد في أدبنا السعودي .

وإذا كان الابتكار والجدة من خصائص الدراسة الناجحة ولوازم البحوث الجادة فإن الرثاء في الشعر السعودي يعد مجالا واسعا يحتاج إلى بحث منهجي مقنن ، حيث إنه لم يحظ بدراسة مستقلة ، وكل من درس أو رصد الحركة الشعرية في المملكة نجده يمر به مرورا عابرا ؛ لا يتجاوز بضع صفحات في كثير من تلك الدراسات .

وقد كان أبرز الأسباب التي دعتني إلى اختيار الموضوع ودراسته ما يلي :

١- أن الأغراض الشعرية الكبرى في الشعر السعودي كالمدح والوصف والغزل والرثاء ... إلخ ، لم تحظ ـ على حد علمي ـ بدراسة علمية منهجية مستقلة ، وذلك من خلال بحثي المتواصل بهذا الشأن ؛ واستشارة بعض أساتذتي الفضلاء ، على حين أننا نجد هناك بعض الأغراض الفرعية والقضايا الثانوية قد نالت اهتمام الباحثين وتتبعهم الدراسي في شعرنا المعاصر .

٢- أن الرثاء السعودي المعاصر قد حدث فيه تحولات موضوعية وفنية متعددة ، وهذه التحولات تعد أنموذجا للتحول في الخطاب الشعري السعودي عموما .

٣- إذا علمنا أن من مدخلات النقد الجديدة ـ بعد اشتداد عود الفكر النقدي ـ ترسيخ مفهوم التطور الإبداعي ، الذي يسير سيرا متوازيا مع العامل الزماني تقدما وتأخرا ، حيث إن كثيرا من التصورات تنمو في حركية التباين والتغاير المستمر بين

السابق والمسبوق .. إذا علمنا ذلك فإن أغراض الشعر سوف ينسحب عليها ذلك التحول المطرد والنمو غير المستقر ؛ ولاسيما في عصر التكنولوجيا والانفتاح العالمي والعطاء الآلي والتقني المذهل .

فقد أصبحت نظرة النقد المعاصر إلى الرثاء أنه فن صعب جدا ؛ فالقصيدة التي لا تعطيك سوى نبأ عن موت فلان قصيدة ميتة .. والبكاء الذي يشابه بكاء الناس جميعا فعل مكرر وتقليد منحوت ؛ ولكن القصيدة المبدعة هي التي تمنحك كيفية للبكاء لا تجدها في الواقع ، كما لا تجدها في نماذج الرثاء السابقة ، كما ينبغي لها أن تنطلق إلى آفاق دينية وإنسانية واجتماعية ووطنية غير محدودة .

٤- كشف وبيان موقف المجتمع السعودي - متمثلا بشعرائه - من قضية الموت والحياة ، والقضاء والقدر ، والوفاء والعرفان ، حيث إن الأدب صورة المجتمع .

٥- الأدب السعودي جزء لا يتجزأ من أدبنا العربي الكبير ، الذي هو - أعنى الأدب العربي - بمثابة النهر العظيم الذي تتعدد فروعه وجداوله ، فالأدب المصري والسوري والجزائري .. كلها فروع تصب في ذلك النهر الكبير .

ولا شك أن أدب أي وطن من الأوطان العربية لن يتحقق له الانتشار والذيوع خارج حدوده الإقليمية إلا بقيام أبنائه بدراسته والعكوف على البحث فيه ، ورصد تحركاته ، وتجلية قيمه الفنية ، وهذا هو واقع الحركة الأدبية المعاصرة في جميع أرجاء الوطن العربي المترامي الأطراف ، من المحيط إلى الخليج ، فالأدب المصري لم ينشره السوريون أو المغربيون أو .. ؛ ولكن ازدهر وانبعث على أيدي المصريين أنفسهم ، وكذلك العراقي واليمني والسوداني .. وغيرها ، وهذا ناتج لظروف اجتماعية وسياسية وثقافية ودينية متعددة ، تتفاوت نسبها ويختلف تأثيرها من قطر لآخر .

وإذا كان الأدب العربي القديم ، أو الوسيط لم يزل محل الدراسة والبحث منذ وجوده وحتى هذا اليوم ، على مر التاريخ وتعاقب الأجيال ، كما أنه مشاع لجميع

أبناء الوطن العربي من الباحثين والدارسين ، لأنه مذكرة الأمة ، وتراثها التليد، إذا كان ذلك فإن واقع الأدب المعاصر يختلف لأسباب إقليمية واجتماعية وثقافية - كما سبق - تحتم على أبناء الأوطان العكوف على أدبهم بالدراسة، ونشره، وإذاعته للآخرين .

وعلى ضوء ما سبق فإن الأدب السعودي جزء من تكويننا الثقافي والاجتماعي، وتميزنا العربي والإسلامي، ومن حق هذا الأدب على أبنائه أن يشبعوه دراسة ورصدا ، وأن ينشروه ويذيعوه ، وإيمانا مني بهذا الشيء فإنني أرجو أن أقوم بجزء من الواجب تجاه أدب وطني العزيز ثم خدمة أدبنا العربي عامة .

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وبابين ثم خاتمة أتبعت بملحق يضم تراجم الشعراء فثبت المصادر والمراجع ؛ فخصص التمهيد في إعطاء لمحة موجزة عن الرثاء السعودي قبل فترة الدراسة وذلك منذ بداية دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب الإصلاحية وحتى تأسيس المملكة العربية السعودية ، كما تناول التمهيد عرضا لمصادر الرثاء السعودي مركزا في ذلك على عاملي الوفرة والتنوع .

ويلي التمهيد الباب الأول وفيه تم دراسة الأبعاد الموضوعية لشعر الرثاء السعودي وذلك في ستة فصول هي :

١ - الفصل الأول : البعد الديني وفيه تم استجلاء أثر الدين ودروه في بلورة الرؤية الرثائية في مبحثين هما التسليم والقبول ثم النصح والإذكار ، وذلك كأنموذج حي يعطي تصورا كافيا عن تلك الرؤية الدينية الواسعة .

٢ - الفصل الثاني : البعد التاريخي ، وفيه درست القصيدة الرثائية كمخرج من رحم التاريخ وحقائقه الثابتة في الحاضر والماضي، وقد كان تشكيل ذلك في مبحثين هما التعزي بالماضي كوفاة الأنبياء والصالحين وسائر الناس السابقين ، أما المبحث الثاني فكان في إنجازات المرثي برصدها وتتبعها كجزء من المكونات التاريخية والتوثيقية .

٣- الفصل الثالث: البعد الإنساني ، وفيه تم الكشف عن القيم الإنسانية النبيلة في الرثاء السعودي من خلال مبحثين أولهما كان المواساة في أحداث إسلامية وثانيهما المواساة في أحداث عالمية ، وواضح قيام المبحثين على بنية تقابلية تعكس الامتداد الإنساني في الرثاء السعودي وشموليته وانطلاقه غير المحدود .

٤- الفصل الرابع : البعد السياسي : حيث لم يكن الرثاء بمعزل عن الرؤية السياسية كجزء من التكوين البشري ، وقد برز هذا البعد في مبحثين جاءا في القضايا الوطنية أولاً وقضايا الأمة ثانيا كقضية فلسطين والبوسنة والهرسك .. وغيرها .

٥- الفصل الخامس : البعد الاجتماعي ، وقد جاء في مبحثين هما الروابط الاجتماعية أولا ، وقضايا المجتمع ثانيا .

٦- الفصل السادس : البعد التأملي ، وفيه تم تتبع النزعة التأملية ومحاولة استكشاف تكوينها في الرثاء السعودي من خلال المبحثين الآتيين :

أ) فلسفة الموت والحياة .

ب) رثاء الذات .

وبهذا ينتهي الباب الأول ثم يليه الباب الثاني في الدراسة الفنية لشعر الرثاء السعودي وقد جاء في أربعة فصول هي :

١- الفصل الأول : (بناء القصيدة) ويتكون من ستة مباحث هي :

أ) العنوان : لكونه أول العتبات الإبداعية للدخول في التجربة الشعرية ولأهميته الخاصة في الإبداع والنقد المعاصر .

ب) المطلع : وهو الوثبة الأولى للقصيدة ومرحلة الإشراف والكشف عن الرؤية الشعرية ، وفيه تم دراسة أنماط المطلع ونماذجه .

ج) حسن التخلص وقدرة الشاعر على الانتقال من المطلع إلى غرضه الأساس دون حدوث فجوة أو خلل .

د) الترابط وفيه دُرِس توالد الأفكار والمضامين الأساسية في القصيدة الشعرية ومدى الارتباط والتلاؤم بين تلك المضامين .

هـ) الخاتمة .. من حيث أنواعها كأن تكون دعائية أو حكمية وما يتجلى فيها من قيم فنية .

و) شكل الكتابة ، حيث أصبح شكل الكتابة في القصيدة المعاصرة ذا تأثير بالغ في خلق هيئة دلالية خاصة يراعيها المبدع ويلاحظها المتلقي في العملية الإبداعية .

٢- الفصل الثاني : (اللغة) وينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث هي :

أ) المستوى الصوتي ، وفيه تم دراسة تشكيل الصوت اللغوي عن طريق صفات الحروف والتكرار والتضعيف والهمس والجهر ، وغير ذلك من مكونات اللغة الصوتية.

ب) المستوى التركيبي .. وفيه تهدف الدراسة إلى الكشف عن الظواهر المتكررة ودورها اللغوي كالتقديم والتأخير والحذف وتنوع الجملة .. إلخ .

ج) المستوى الدلالي من حيث اختيار الألفاظ وأثرتها وأنواعها ومواضعها ، والحقول المعجمية ودور كل ذلك في تقنية الدلالة وإبرازها .

٣- الفصل الثالث : (الصورة الشعرية) ويقع هذا الفصل في مبحثين هما الصورة الجزئية بهيئتها البلاغية المبسطة ثم الصورة الكلية أو المركبة التي تقوم على حركة الدراما أو حياة القصة فترسم مشهدا طويلا ومكثفا وتبلورها الحركة المتتالية والمتنامية في بنائها الفني .

٤- الفصل الرابع (الإيقاع) ويقع في ثلاثة مباحث هي الأوزان أولا وفيه تناولت الدراسة الأوزان الخليلية فالتفعيلية ثم أخيرا المازجة بين النوعين ، أما المبحث الثاني فهو (الموسيقى الداخلية) من حيث تنوعها ودورها الإيقاعي ، وانسجامها مع الأوزان ، ثم المبحث الثالث (القوافي) من حيث تنوعها وقيمتها الإيقاعية ومدى

حضـورها في ذلـك الشـعر ، ثـم أخـيراً خاتمـة الدراسـة مشـتملة علـى أبـرز النتـائج والمقترحات ، ويليها ملحق يحتوي على تراجم موجزة للشعراء المدروسين وقد جعلته متأخراً حتى لا يثقل كاهل الدراسة ويطيلها ، واقتصرت فيه على التعريف الموجز لكثرة عدد الشعراء ولأن غالبيتهم من المترجم لهم والحاضرين في ذاكرة الإعلام والثقافة ، ويلي الملحق المراجع وثبت المصادر ، ثم فهرس الموضوعات .

وفي نهاية هذه المقدمة وعرفاناً لأهل الفضل بفضلهم فإنني أتقدم بجزيل الشكر لكلية اللغة العربية بالرياض ، ممثلة في قسم الأدب وأعضائه الفضلاء على ما قدموه من عون وإسهام في إخراج هذه الرسالة .

أما المشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور محمد بن سعد بن حسين فقد كان له الفضل الأول بعد الله في خروج هذه الرسالة وذلك بتوجيهه الدائم ومتابعته الجادة واستحثاثه للهمة دائما وأبدا بروح العالم المربي والوالد الحنون ، فله مني جزيل الشكر والتقدير ثم الدعاء بالتوفيق والسداد فجزاه الله عني خير الجزاء .

المحتويات

تمهيد

١- لمحة عن الرثاء في الشعر السعودي من دعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب-رحمه الله- حتى منتصف القرن الرابع الهجري

إن لكل أدب شخصيته الواضحة التي تصوغها ضوابط زمانية ومكانية محددة، وإذا كانت شخصية الكاتب ذات أثر ملموس في الأدب فإن المملكة العربية السعودية قبل التوحيد أو ما نسميه الدور الثالث للحكم السعودي ليس من الصعب دراسة أدبها وإن اختلفت وتعددت بيئاتها سياسيًّا واجتماعيًّا وفكريًّا واستقل كل إقليم أو بلد عن الآخر، حيث إن تلك البيئات الصغيرة تتشابه تشابهاً كبيراً في واقعها السياسي والاجتماعي والفكري مما يعكس بالتالي أدبا واحدا نستطيع إدراك خصائصه وسماته المشتركة والتي تميزه عن خصائص وواقع الآداب في الأوطان العربية الأخرى كالعراق ومصر والشام وغير ذلك، ووعاء الأدب السعودي مكانيا هو تلك الأقاليم التي تتألف منها المملكة العربية السعودية ولعل أبرزها قبل عهد التوحيد إقليم نجد وإقليم الحجاز وإقليم الأحساء، وإقليم عسير أو الجنوب.

ومن هنا فإن الأسلم للباحث أن لا يدرس أقاليم الجزيرة منفصلة عن بعضها لما بينها من التشابه الكبير والراجع إلى أن النفوذ السعودي وما صحبه من ثقافة دعوية في

فترات مده وجزره كان في هذه الفترة ينبسط على هذه الأقاليم أو ينكمش عنها بين الحين والآخر ، ((ويكفي أن الدعوة السلفية هي المؤثرة الفاعلة على قيام العصر الحديث في سائر أقاليم الجزيرة منذ بداية العصر الحديث)) [١] ، فقد صبغت الأدب بصبغة يستطيع تمييزها كل من يستقرئ العطاء الأدبي في جميع تلك الأقاليم ، كما أن الدراسة الإقليمية تفضي إلى تعددية وتشتتية لا طائل من ورائها .

وإذا أردنا البحث عن أبرز عامل يميز شخصية ذلك الأدب ويعطيه طابعا خاصا فإننا نجده دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب ، ويمكن اعتبارها المنطلق الحقيقي للأدب السعودي عام ١١٥٨هـ، وهو العام الذي التقى فيه الشيخ محمد بن عبد الوهاب مع الإمام محمد بن سعود، وهذه الدعوة قد ((عدها الباحثون ومؤرخو الفكر أمّا للنهضة العربية والإسلامية الحديثة))، [٢] فقد أحدثت تغيرا جذريا في الجزيرة العربية وأوجدت أرضية علمية تحاول تجاوز النمط التقليدي السائد إبان ظهورها ، وقد تنبه لأثرها ودورها كثير من المؤرخين والباحثين ، فطه حسين حينما تناول الحياة الأدبية في نجد حكم بضياعها ضياعا تاما إلى أواخر القرن الثامن عشر تقريبا ، وهذا الحكم وإن كنا نخالفه إلى حد ما إلا أن ما يهمنا فيه هو الإشارة إلى دور الدعوة السلفية والاقتناع بتأثيرها وفي مقام آخر نجده يقول : ((إن الباحث عن الحياة العقلية الأدبية في جزيرة العرب لا يستطيع أن يهمل حركة عنيفة نشأت فيها .. هذه الحركة هي حركة الوهابيين التي أحدثها محمد بن عبد الوهاب)) [٣].

---

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ط١ ، (الرياض ، مطابع القصيم ، ١٤١٨هـ) ص٢٢.

(٢) الأدب الحديث تاريخ ودراسات : محمد بن حسين ط٥ ، (الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١١هـ)، ص٥٠.

(٣) الحياة الأدبية في جزيرة العرب : طه حسين ، ط١ ، (دمشق، ١٩٣٥م) (د.م) ، ص٣٦.

كما نجد كثيراً من أساطين التاريخ والأدب قد تنبهوا أيضا لأثرها في حياة الأمة العربية والإسلامية أجمع متجاوزة في ذلك حدودها الإقليمية فهذا الدكتور عمر عبد العزيز عمر في كتابه تاريخ المشرق العربي يقول : ((إن الدعوة الوهابية قد أحدثت نوعا من اليقظة الفكرية كان العرب والمسلمون في أشد الحاجة إليها بعد هذا الجمود الفكري الذي سيطر عليهم فترة طويلة)) [١].

كما يشير أحمد أمين في كتابه (زعماء الإصلاح) إلى عدم اقتصار الدعوة على الحجاز والجزيرة العربية ويقرر بأنها قد تعدتها إلى كثير من الأقطار الإسلامية [٢] وهذه الحركة الإصلاحية لم يقتصر أثرها على الحياة الدينية أو الفكرية وحسب بل تجاوز ذلك إلى سائر وجوه الحياة ، وقد كان للأدب نصيب لا يستهان به ، وهذا ما أجمع على تقريره والحكم به كل الراصدين والدارسين لتلك الحركة من أمثال محمد بن حسين وإبراهيم الفوزان ، وعبد الله الحامد ، وحسن الهويمل وغيرهم .

فقد ((أوجدت [الحركة الإصلاحية] أول مدرسة أدبية في الجزيرة العربية في العصر الحديث في مجالي الشعر والنثر ، وقد بقيت آثارها بارزة على سائر المجالات))[٣].

والذين عنوا باستقراء الخصوصية الأسلوبية للخطب والرسائل قبل حركة الإصلاح يدركون عمق الأثر وليس ذلك مقصورا على الخطب أو الرسائل بل إن الضعف كان شاملا للغة والعلم والأدب ، وقد وجد ذلك من درس الواقع الأدبي قبل منتصف القرن الثاني عشر ، فعبد الله الحامد نجده في مبحث له بعنوان الشعر قبل منتصف القرن

---

(١) تاريخ المشرق العربي ، عمر عبد العزيز عمر ، ص٨٧ .

(٢) زعماء الإصلاح : أحمد أمين ، (مصر ، دار النهضة العلمية) ، ص٢٢ .

(٣) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد : إبراهيم الفوزان ، ط١ (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٤٠١هـ) ١/٢٦٨ .

الثاني عشر يقول: ((يمكن أن نقول مطمئنين أن اللغة والعلم والأدب قد انطمست منها المعالم وأصبحت البلاد تعيش أمية شديدة .. أما الشعر فهو في نجد عامي لا تجد فيه نأمة من فصاحة ، أو أثارة من عروبة .. إن تحول الشعر العربي الفصيح إلى نبطي يدل على غربة شديدة بليت بها تلك الصحراء القاحلة))[1] ، ونجد ناقدا آخر يقول : ((وعند تتبع التاريخ الأدبي في الجزيرة العربية سيجد الدارس أن الحركة الإصلاحية كانت نقطة تحول في جميع جوانب الحياة بما في ذلك الأدب والعلم والثقافة بوجه عام حيث ألفت الكتب وكتبت الرسائل ، ووجدت المناظرات بين العلماء ، وما ذلك إلا بسبب انطلاق الدعوة وامتدادها إلى الأقاليم المجاورة حيث تنبه لها الأنصار والخصوم وأسهموا جميعا في بلورتها وإرساء كيانها ، فكان لابد لهذه التغيرات والتحولات من وسائل إعلامية كان من أبرزها الخطب والرسائل والأشعار ، التي كونت فيما بعد جذورا حقيقة للأدب السعودي الحديث))[2]، ومن هنا يتبين لنا خطأ من يقول إن بداية الأدب السعودي في القرن الرابع عشر الهجري، لأنه بهذا القول يلغي الآثار الشعرية الغزيرة التي صاحبت قضايا المجتمع في الدولة السعودية الأولى والثانية ، ومن بين تلك الموضوعات موقف شعراء الدعوة السلفية التي شرقت وغربت في القرن الثالث عشر الهجري كما هي في أشعار الأنصار والخصوم وغير ذلك من هموم المجتمع السعودي ، وما رصده الشعراء من الأفراح والأتراح في مجتمعهم في سائر البلاد السعودية أثناء مدها وجزرها منذ قيامها الفاعل سنة ١١٧٥هـ ، حيث شكل تيار الإصلاح الإسلامي الذي طبقه ونشره حكام هذه البلاد الروح الجديدة التي سرت في جسد الأمة العربية وشكل مع التيار العالمي القادم من الغرب سنة ١٢١٣هـ البداية الحقيقية لقيام النهضة الحديثة في الأدب العربي .

---

(١) الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين (١١٥٠هـ - ١٣٥٠هـ) : عبد الله الحامد ، ط١ (الرياض ، مطابع الإشعاع ، ١٤٠٢هـ) ص٨١.

(٢) بحث مخطوط للدكتور حسن الهويمل بعنوان (المؤثرات الفنية في الشعر السعودي الحديث).

وقد نشط الشعر وهب الشعراء لمناصرة الدعوة وشرح أفكارها ((واستطاع الشعر في نجد بواسطتها أن يشب عن الطوق .. واستطاع أن يكسر الجمود ، ويتخذ مناحي كثيرة من الاتجاهات فتفجرت مواهب الشعراء))[١] . ولم يكن ذلك مقصورا على شعراء وسط الجزيرة ، ومن ذلك أرجوزة أحمد الحفظي التي نظمها في مدح الإمام وشرح أفكار دعوته وبيان نبلها ، ومطلعها :

شـــيخ الهـــدى محمـــد المحمـــدي الحنبلـــي الأثـــري الأحمـــدي[٢]

كما وجدت قصائد المناقضات التي كان يرد بها شعراء الدعوة على المناوئين والأعداء ، وكان أغلب تلك القصائد ردا على قصائد في سب الإمام أو الاستهانة بدعوته ، فهي بالتالي شبيهة بالنقائض الموجودة في تاريخ الأدب العربي على مر عصوره السابقة ، وكان من أبرز شعرائها حسين بن غنام وأحمد بن مشرف وسليمان ابن سحمان .. وغيرهم .

وكذلك ازدهر المديح لحاجة الدعوة إليه فأنشأ الشعراء القصائد في مدح الإمام ورجال الدعوة من آل سعود كما وصفوا معاركهم وفتوحاتهم وأشادوا بها .

وكذلك رثى الشعراء موتاهم الذين سقطوا في ميدان الشرف والكرامة وأرخصوا نفوسهم في سبيل إعلاء كلمة الدين وردع البغاة والمعتدين .

يقول طه حسين متحدثا عن أولئك الشعراء وشعرهم : ((ليس من الممكن أن يقال إنهم جددوا في الشعر وأحدثوا فيه ما لم يكن ؛ ولكنهم على كل حال عادوا به إلى الأسلوب القديم وأسمعونا في القرن الثاني عشر والثالث عشر في لغة عربية فصيحة هذه النغمة العربية الحلوة التي لم تكن تسمع من قبل ، هذه النغمة التي لا

---

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص٢٦.

(٢) المصدر السابق ، ص٢٧ .

يقلد صاحبهـــا فيها أهل الحضر ولا يتكلف فيها البديع ، وإنما يبعثها حرة ويحملها كل ما تجيش به نفسه من عزة وطموح إلى المثل الأعلى ورغبة قويـــة في إحياء المجد القديم))[1].

وعند تتبع أغراض الشعر نجد الرثاء والبكاء قد نال نصيباً كبيراً من إبداع الشعراء وإن قل كمًا عن الأغراض الأخرى كالمدح والوصف ، ولعل مرد ذلك إلى ما لاقته الدعوة من الاضطهاد المتكرر الذي يصل إلى قمته في مثل نكبة الدرعية ويستمر إلى أدنى من ذلك في الحروب والمعارك وما يحدث فيها بين الأنصار والخصوم ، ويدعم هذا التعليل غلبة الرثاء في إقليم نجد وما حوله ، مركز الدعوة وبؤرة انطلاقها ، ولهذا نجد أغلب الرثاء في الأئمة العلماء والقادة والأمراء ، وما حدث في نكبة الدرعية ، أما رثاء الأقارب والأصدقاء فهو أقل من ذلك ، وشبيه بإقليم نجد في ذلك كل من الأحساء والجنوب ، وإن كانت الأولى يقل فيها غرض الرثاء ، ولعل ذلك كان ذا صلة بلين العيش وتوفر النعمة [2] ، أما الحجاز فإنه أقل الأقاليم رثاء ولعل ذلك بسبب وجود الحرمين وما كانت تعيشه المنطقة من الاستقرار .

ومن الملفت للنظر كثرة الرثاء لدى شعراء القطيف ؛ وذلك لنظرية الألم الشيعي مما دفع بعض الباحثين إلى المبالغة والقول بأنه يعدل ما قيل في جميع أقاليم الجزيرة العربية [3] الأخرى ؛ وهذا القول يحتاج إلى مزيد تأمل وتمحيص حيث إن أغلب ذلك ليس رثاء واقعيا يندرج تحت مفهوم الرثاء في المصطلح الأدبي، ولكنه من توظيف واستلهام التاريخ الماضي ، إذ أن أغلبه في آل البيت كالحسين بن علي - رضي الله عنه - وجعفر وزيد وغيرهم .

---

(١) ألوان : طه حسين ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٨م) ، ص٤٦ .

(٢) انظر (الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ص٤٥٣).

(٣) انظر (الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ص٣٢٧).

١ – رثاء العلماء

لقد كان أكثر رثاء الشعراء في العلماء على خلاف ما نجده في المراحل الأدبية الأخرى ؛ حيث يكون رثاء الأمراء والقادة أكثر ، وهذا من آثار الدعوة الإصلاحية ، ومن أبرز العلماء المرثيين الإمام محمد بن عبد الوهاب ومن هذا الرثاء ما قاله الشاعر المؤرخ حسين بن غنام :

إلى الله في كشـــف الشـــدائد نفـــزع وليـــس إلى غـير المهـيمن مفـــزع
لقـد كسـفت شمـس المعـارف والهـدى فسـالت دمـاء في الخـدور وأدمـع [١]

وأول ما نلاحظه في هذه المرثية مقدمتها الموضوعية التي تناسب موضوعها ، وهذا يدل على تحرر الشاعر من التقليدية والإتباع وعدم وقوعه في محاكاة منهج القصيدة القديمة ، والقصيدة وإن غلبت عليها التقريرية والأسلوب الخطابي إلا أنها لا تخلو من بعض الصور الجميلة كقوله :

فأضـحت بـه السـمحاء يبسـم ثغرهـا وأمســى محياهـــا يضـــيء ويلمـــع
وجـرت بـه نجـد ذيـول افتخـارها وحـــق لهـــا بـــالألمعي الترفـــع [٢]

والسمحاء هي الشريعة المحمدية وهو توظيف للقول المشهور على ألسنة الخطباء (الشريعة السمحاء) [٣] .

ولا نجد في القصيدة ما يصور حال الشاعر أو ينقل معاناته التي كان من المفترض أن تكون بارزة إزاء وفاة إمام الدعوة ومؤسسها وشيخ شاعرنا العالم المؤرخ حسين بن غنام ، بل إن القصيدة جميعها تدور في تمجيد الإمام وتعداد مناقبه وفضائله

---

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص١٤٠.

(٢) المصدر السابق .

(٣) هذا التعبير خاطئ والصواب ((الشريعة السمحة)) انظر : التحرير الأدبي لحسين علي محمد ، ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤١٧هـ) ، ص٣٦ .

ولا يعني ذلك انتقاص شأن القصيدة في أسلوبها أو عناصرها الفنية الأخرى، بل إن من تناولها بالبحث والتحليل قد أشاد بها وأعلى من شأنها كقول الدكتور إبراهيم الفوزان عنها ((إحدى روائع الرثاء في العصر الحديث)) [1] ثم إن الرثاء في أصله مدح للميت .

ومن رثاء العلماء ما قاله الشاعر حسن بن أحمد الضمدي في الشيخ أحمد بن محمد بن إدريس ومطلع مرثيته :

جهد المتيم بعد البين أن يقفا	مستعطفا مربعا بالرقمتين عفى
أكرم بها بقعة حل الحبيب بها	فنحوها القلب لا ينفك منعطفا
كيف السلو ولي عين مسهدة	ومدمع عنده والجفن قد وكفا
فلا تلمني إذا ذاب الفؤاد أسى	لا يشتكي الوجد إلا من له عرفا[2]

ويستمر الشاعر بهذه المقدمة طويلا لتصل إلى ما يقارب خمسة عشر بيتا من قصيدته ، وهذه المقدمة التقليدية التي تنزع منزعا وجدانيا قد لا تناسب الرثاء كمناسبتها للغزل أو المدح أو الوصف أو غير ذلك ، ولهذا نجد أغلب مطالع المراثي على مر تاريخنا الأدبي تكون مناسبة للرثاء فتأتي في المصيبة الكبيرة والحادث الجلل ، أو في الفناء وعدم الخلود ، أو ما كان حول ذلك ، غير أن الشاعر المبدع يستطيع أن يوظف هذه المقدمة الوجدانية ويستغلها استغلالا مناسبا ، كما فعل الضمدي هنا حيث جعل محور المقدمة (الفراق) وما يسببه من اللوعة والأشجان ، ولم يسترسل في اللغة الغرامية أو الغزلية ولكنه كشف لغة حزينة باكية تحمل الهم والشوق والعناء النفسي بعد الغيبة والفراق ، وهذا المعنى ((الفراق)) مشاع بين الرثاء والغزل بل إنه

---

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص١٤٠.

(٢) التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : محمد العقيلي ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٣هـ) ، ٨٢٣/٢ .

في الأول آكد لكونه حقيقة وواقعا على حين أنه قد يكون في الثاني خيالا وتوهما .

ومن هنا يدرك السر في كثافة المقدمات الوجدانية التقليدية عند شعراء المدائح النبوية التي وإن صارت فنا مستقلا إلا أنها في الأساس فكرة رثائية وجزءا من الرثاء في شعرنا القديم والحديث ، وبعد مقدمة الشاعر الطويلة يخلص إلى تمجيد المرثي والثناء عليه وأنه نال الحظ الأوفر في العلم والإيمان مضمنا ذلك شيئا من النمط الوعظي والنصح ومنها :

يبـدي لنـا مـن معـاني قـول خالقنـا ... مـا فيـه للمهتـدي الأوّاه أيّ شـفا

فـذاك فـيض مـن الخـلاق أعطيـه ... فـلا تفـتش فيمـا نابـه الصحـفا

أحيـى لنـا سـنة المختـار مـن مضـر ... وحسبنا ما يقول المصطفى وكفى [1]

ومن روائع رثاء العلماء ما قاله شاعر الدعوة السلفية الشيخ سليمان بن سحمان في رثاء شيخه عبد اللطيف بن عبد الرحمن بن حسن آل الشيخ سنة ١٢٣٩هـ :

تـذكرت والـذكرى تهـيج البواكيـا ... وتظهـر مكنونـا مـن الحـزن ثاويـا

معاهـد كانـت بالهـدى مستنيـرة ... وبـالعلم يزهـو ربـع تلـك الروابيـا

أراضـيها بـالعلم والـدين قـد زهـت ... وأطـواد شـرع الله فيهـا رواسـيا

فمـا كـان إلا برهـة ثـم أطبقـت ... علينـا بـأنواع الهمـوم الروازيـا [2]

وقد صدر الشاعر قصيدته بهذه المقدمة القوية التي يتبادر إلى أذهان من يسمعها أنه قد حدثت مصيبة كبيرة أتت على كل شيء ولم تبق بعدها ذكراً ولا أثراً ، فيستخدم لغة الجمع للتعظيم لما حدث (البواكي ، معاهد ، الروابي ، أراضيها ، رواسي ،

---

(١) المصدر السابق ، ٨٢٤/٢ .

(٢) عقود الجواهر المنضدة الحسان : سليمان بن سحمان ، (الرياض ، مطابع مؤسسة الدعوة الإسلامية)، ص٤٩٤ .

أطواد ، الهجوم ، الروازي) فالحزين المتذكر ليس باكيا واحدا ولكنه جمع كبير من البواكي ، والأماكن المفتقدة المتأثرة ليس معهدا ولكنها جمع من المعاهد وجمع من الأراضي .. إلخ .

إن الشاعر يدرك أنه لا يرثي عالما يجد في غيره العزاء والألفة ، ولكنه يرثي مرجع العلماء ورئيس القضاء ، كما يزيد من الانفعال بهذا الإدراك أن الفقيد شيخ شاعرنا وأستاذه القريب من نفسه والخليص إلى روحه ، ثم يمضي الشاعر بعد مقدمته السابقة إلى تعداد فضائل المرثي وبيان منزلته العلمية والاجتماعية ، وما كان له من دور في ردع المنكرات والرد على الطغاة والأعداء :

فعبد اللطيف الحبر أوحد عصره … إمام هدى قد كان لله داعيا
تصدى لرد المنكرات وهدّ ما … بنته عداة الدين من كل طاغيا (١)

ويستمر في ذلك ليصل إلى تعزية المسلمين والدعاء له ، فكأن التمجيد السابق والفضائل المذكورة موجبة للتعزية والدعاء لتنسبك القصيدة في وحدة شعورية متتابعة :

سقى الله رمسا حله وابل الرضى … وهطال سحب العفو من كل غاديا
وأسكنه الفردوس فضلا ورحمة … وألحقه بالصالحين المهاديا
فيا معشر الإخوان صبرا فإنما … مضى لسبيل كلنا فيه ماضيا (٢)

أما رائد الشعر السعودي الحديث محمد بن عبد الله بن عثيمين فنجد له قصيدتين في رثاء العلماء ، الأولى في الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف آل الشيخ مفتي الديار النجدية المتوفى سنة ١٣٣٩هـ ، ومطلع القصيدة :

---

(١) المصدر السابق .

(٢) عقود الجواهر المنضدة الحسان : سليمان بن سحمان ، (الرياض ، مطابع مؤسسة الدعوة الإسلامية)، ص٤٩٥ .

لمثل هـذا الخطب فلتبك العيون دما **فمــا يماثلــه خطــب وإن عظــما**
كانـت مصـائبنا مـن قبلـه جـــلــلا **فـالآن جـب سـنام المجـد وانهـدما**
سقى ثـرى حلـه شيخ الهـدى سـحب **مـن واسـع العفـو يهمـي ويلـها ديمـا**
شـيخ مضـى طـاهر الأخـلاق متبـعا **طريقـة المصـطفى بـالله معتصـما** (١)

ثم يذكر مآثر وأعمال الشيخ معظما من شأنه ومكبرا من أثره :

نعـى إلينـا العـلا والـبر مصـرعه **والعلم والفضل والإحسان والكرما**
هـذي الخصـال الـتي كانـت تفضـله **على الرجال فأضحى فيهم علمـا** (٢)

ويجعل بعد ذلك ما تبقى من قصيدته في الحكمة والتي يهدف من ورائها إلى النصح والإرشاد :

إن الحيـاة وإن طـال السـرور بهـا **لابـد يلقـى الفتـى مـن مسـها ألمـا**
فخـذ لنقلتـك الآتـي المصـير لهـا **زادا فمـا ألحـق البـاقي بمـن قـدما**
لابـد مـن سـاعة يبكـى عليـك ولا **تدري بمن قد بكى أو شق أو لطما** (٣)

وعند تتابع العطاء الأدبي نجد عددا كبيرا من قصائد الرثاء في رثاء الشيخ محمد بن عبد الوهاب وأبنائه وأحفاده من العلماء الذين واصلوا نهج الشيخ وساروا على طريقته في نشر الدعوة ومحاربة البدع والمنكرات والحفاظ على صفاء العقيدة وخلوها من الشرك والانحراف .

وإذا كانت أسرة آل الشيخ في نجد قد حظيت بنصيب كبير من الرثاء لما لها من مكانة علمية ولكثرة العلماء فيها ، فإننا نجد في الأحساء أسرة (آل مبارك) و(آل حفظي) في عسير وقد حاز كل من الأسرتين مكانة علمية مرموقة وتوارث أبناؤهما

---

(١) العقد الثمين : محمد بن عثيمين ، ط٣ ، (الرياض ، مطابع الهلال ، ١٤٠٠هـ) ، ص٤٦١ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق ، ص٤٦٣ .

العلم والتعليم ، كما وجد فيهما عدد من العلماء الذين رثاهم الشعراء ، ومن أولئك العلماء الشيخ عبد الله بن الشيخ عبد اللطيف آل مبارك ، الذي رثاه عدد من الشعراء ومن ذلك ما قاله الشاعر عبد الله بن علي آل عبد القادر ، ومطلعها :

لقد عفت من ديار العلم آثار فأصبح العلم لا أهل ولا دار
يا زائرين ديار العلم لا تفدوا فما بذاك الحمى والدار ديار
ترحل القوم عنها واستمر بهم مشمر من حداة البين سيار [1]

بهذه العاطفة الحزينة الباكية بدأ الشاعر قصيدته ، فالمرثي بموته وفقده ذهب وفقد العلم ، ولا شك أنها بداية قوية يتحول الشاعر فيها من رثاء الشخصية إلى رثاء معان عامة ، كان المرثي رمزا لها ، فهو لا يريد أن يقول فقد العالم الكبير الجهبذ .. ، ولكن المفقود العلم لتكون الدلالة آكد والتأثير أعم وأشمل ، ولهذا ((يسمي أهل الأحساء هذه القصيدة مرثية العلم)) ، ثم تزداد لوعة الشاعر وإحساسه بالفقد وتبلغ حالته قمة التألم ليصبح فاقدا جميع الخلق (فما بذاك الحمى والدار ديار) ، وترفع حدة القلق والاضطراب حتى يفقد العوي بواقعه الزماني والمكاني :

تبكي السماء عليهم وهي كاسفة لا الشمس شمس ولا الأقمار أقمار
والأرض من بعدهم ثكلى مرزأة يعلو لها من زفير الوجد إعصار [2]

فيجرد مظاهر الكون الطبيعية ويجعلها متأثرة باكية معه ، ليجسد بالتالي رؤيته القائمة على تغير وتأثر كل شيء بعد موت المرثي إعظاما وإكبارا لذلك الفقد ويتجه بعد المقدمة إلى بيان منزلة الشيخ وتفوقه العلمي ؛ وقدرته على الرد والمناظرة وما إلى ذلك :

---

(١) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، (دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ) ص ٢٧٥ .

(٢) المصدر السابق .

لـــه الإمــارة في أهــل اللســان كــما لــــه الصــدارة إن لاقتـــه أحبــــار
بحر مـن العلـم قـد جفـت مشـارعه جـم الـدراري بعيـد القعـر تيــار
فخــر المــدارس لا يــؤتى بمســألة إلا لهـــا منــــه قـــرآن وأخبــــار
زيـن المجـالس مسـلاة المجـالس عـن همومــه وهـــو بــالخيرات أمّـــار
آل المبــارك حــاز السـبق أولكــم فهل لكم بعـده في النـاس إسـفار [1]

وفي البيت الأخير نجده يتجه إلى أسرة الشاعر ـ المعروفة بالعلم ـ ليحثها ويستثير همة أبنائها في مواصلة الحرص على العلم وحفظه وعدم إضاعته في أبيات كثيرة ليصل بعد ذلك إلى ختام قصيدته بالصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم – .

٢– رثاء الأمراء

ويلي رثاء العلماء في الحضور ولا يختلف عنه كثيرا في الأسلوب ومن روائع ذلك الرثاء ما قاله الشاعر (الكبير) أحمد بن علي بن مشرف في الإمام فيصل بن تركي :

علــى فيصــل بحـر النـدى والمكــارم بكينـا بـدمع مثـل صـوب الغمـائم
إمـام نفـى أهـل الضـلالة والخـنا بسـمر القنـا والمرهفـات الصـوارم
فكم فـل من جمـع لهـم جـاء صـائلا وأفنى رؤوسا منهم في الملاحـم [2]

وجميع القصيدة تستمر في هذا الثناء والإطراء من شأن الإمام ؛ ولا ند فيها ما يصور حزن الشاعر أو عظم المصيبة ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الثناء على خلفه الأمير عبد الله بن فيصل ، وكأن في ذلك العزاء والتسلية حيث يقول :

---

(١) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، (دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ) ص ٢٧٦ .

(٢) ديوان ابن مشرف : ط١ ، (الرياض ، دار الشبل للنشر والتوزيع) ، (د.ت) ، ص٩٧ .

فـلا جـزع ممـا قضـى الله فاصـطبر وإلا ستسـلو مثـل سـلو البهـائم
فلمـا تـولى خلـف الملـك بعـده لنجـل خليـق بالإمـامة حـازم [١]

وفي قصيدة أخرى قالها ابن مشرف بعد وفاة الإمام فيصل وسلك فيها مسلك قصيدته السابقة حيث ذكر شمائل ومناقب الإمام فيصل ثم انتقل إلى الثناء على ابنه عبد الله .

وقائلـة أقصـر فما بعـد فيصـل لـذي أدب حـظ فمـاذا تحاولـه
أترغـب في نظـم القـريض وجسـمه مـوارى بقـبر غيبتـه جنـادله
فقـد ورّث المجـد المؤثـل والنـدى لنجـل زكـت أخلاقـه وشمائلـه [٢]

وفي القصيدة الكثير من الثناء والتمجيد للإمام فيصل بن تركي وابنه عبد الله ، ومن المؤسف جدا أننا لا نجد لهذا الشاعر الكبير غير ذلك في الرثاء ، سوى ماذكره عرضا في نكبة الدرعية وما فعله بها جيش إبراهيم باشا .

ومع قلة رثائه فقد لفت النقاد عدم إجادته فيه مع أن شعره في الأغراض الأخرى قد تألق وسما به ، والشاعر فيما يبدو يجيد من أغراض الشعر ما يتصل بالقوة ولذلك يجيد في المدح ووصف الفتوح والمعارك ، ويحسن التحريض ، لكن زنده يكل في الرثاء ، فهو لا يحسن الرثاء ، مات فيصل بن تركي الذي مدحه الشاعر بأكثر من ثلاثين قصيدة فلم يستطع أن يقول فيه غير أحد عشر بيتا ، ليس فيها روح الحزن أو البكاء ، يقول ابن حسين في هذه القصيدة ((ونستطيع أن نقول أن ابن مشرف لم ينفعل بالحدث ولم تستجب له مشاعره وإحساساته ، الأمر الذي أملى عليه فيها مثل قوله :

---

(١) المصدر السابق ، ص٩٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص٨٨ .

فـــدونك أبياتـــا حـــوت كـــل مدحـــةٍ فأضحت كمثل الدر في سلك ناظم

ولم يتضح في هـذه القصيدة مـن خصـائص الرثـاء سـوى المطلـع ، علـى ضـعف فيه))[1] ، غير أن مما لا ينبغي الغفلة عنه أن وفـاة الإمـام فيصـل بـن تركـي كانـت عـام ١٢٨٢هـ ووفاة ابن مشرف كانت عام ١٢٨٥هـ ، فلعل لكبر سن ابن مشرف أثناء وفاة الإمام وفقده بصره آخر حياته أثر على خمول شاعريته عموما وسبب في عـدم اكتراثـه أو تألق رثائه في الإمام فيصل بن تركي .

ومن رثاء الأمراء ما قاله الحسن بن أحمد الضمدي في رثاء الأمير علي بن حيدر ومطلع قصيدته :

حتـى متـى لعظـيم الـذنب تحتـقر تسـعى للـهو شـديد لـيس تنزجـر

ومـا سـعيت لطاعـات الإلـه لكـي تجـزى الجنـان وتكفـى دائمـا سـقر[2]

وبهذه المقدمة الوعظية المليئة بالنصـح والإرشـاد والتـذكير بـالموت وعـدم الغفلـة إلى الدنيا والركون إليها يستمر الشاعر حتى يستأثر ذلك بثلث قصيدته تقريبـا لـيخلص بعده إلى مدح المرثي والإشادة به :

فإنـــه الأســـد المقـــدام يـــوم وغـــى فسل عداه إذا في الحرب قد حضروا

وســـل وقائعـــه في كـــل ناحيـــة فـعندهـا ينفصـح للـمنطق الخـبـر[3]

ويستمر في مدحـه بالشـجاعة والإقـدام والفتـك بالأعـداء لينتقـل بعـد ذلـك إلى كرمه وجوده :

أروى القواضــب مــنهم فهــي ناهلــة مــن الــدماء فـــلا تبقـــي ولا تـــذر

(١) الالتزام الإسلامي في الأدب : محمد بن حسين ، ص٢٠١ .

(٢) التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : محمد العقيلي ، ٨١٥/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٨١٦/٢ .

وكــان غيثــا عطايــاه مضاعـفــة كم نيل بـالجود منها التبر والـدرر [(١)]

ولا نجد في القصيدة رثاء ذاتيا يصور حال نفس الشاعر وينقل آلامه وأحزانه ؛ كما أن المقدمة الوعظية الطويلة التي عرجنا عليها آنفا أتت قبل رثاء الميت ، والعادة الغالبة أن يكون الوعظ والنصح وما يدخل في ذلك من الحكمة وخلاصة التجارب في آخر الرثاء ، ولكن لعل الشاعر هنا كان جل اهتمامه النصح والإرشاد واستغل مناسبة موت المرثي من أجل ذلك ؛ ويعضد هذا تقدم الوعظ والنصح وتفوق أبياته على باقي القصيدة ، كما يعضده غياب تصوير أحزان الشاعر ومعاناته .

أما رائد الشعر السعودي الحديث محمد بن عثيمين فإننا نجد أغلب رثائه ما قاله في الأمراء ومن ذلك قصيدتان في رثاء حاكم قطر الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني سنة ١٣٣١هـ ، نعرض إحداهما .. حيث يقول في مطلعها :

لعمــرك مــا يــوم قضــى فيــه قاســم على النـاس إلا مثـل يـوم التـزاحم
أجــل إنــه والله مــا مــات وحــده ولكنــه مــوت العــلا والمكـــارم [(٢)]

فالمصيبة كبيرة جدا بموت المرثي ، حتى إن الحدث يشبه يوم التزاحم ، ويؤكد ذلك في البيت الثاني بـ (أجل) ثم (إنه) ثم القسم ، ثم النفي (ما مات وحده) ليأتي بعد ذلك بتعليل منطقي للتشبيه والقسم والتوكيد المتقدم ، فموت المرثي موت للعلا والمكارم ، وهذا من المعاني التقليدية الجميلة ، وسر جمالها يكمن في قوة وجزالة المعنى [(٣)].

ويستمر ابن عثيمين في وصف حروب المرثي ، ولقائه لتلك الحروب من غير هيبة ولا ذلة ، ومن جميل ما تضمنته القصيدة اعتراف الشاعر بعطايا المرثي وما كان

---

(١) التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : محمد العقيلي ، ٨١٦/٢ .

(٢) ديوان العقد الثمين ، ص٤٥٦ .

(٣) إذا كان الشاعر يقصد تشبيه موت المرثي بيوم القيامة فهذا لا يجوز ويعد مخالفة شرعية .

ينعم به عليه وهذا من الاعتراف لأهل الفضل وشكرهم عليها :

وهيّجـت لـي يـابن الأكـارم حسـرة ... تـردّد مـا بـين الحشـا والحيـازم

فـلا تحسـبني غافـلا أو مضيـعا ... أياديكم اللاتـي كصـوب الغمـائم (١)

وفي قصيدته الأخرى نجد المعاني نفسها ، كما نجد ذلك في رثائه للإمام عبد الرحمن بن فيصل - رحمه الله - وعبد الرحمن بن قاسم آل ثاني ، فالشبه كبير جدا بين جميع مراثيه التي قالها في الأمراء ، ((بل إن الألفاظ تتشابه في الغالب إن لم تتماثل لولا اختلاف طريقة نظم الكلام ، فقاسم بن ثاني والشيخ عبد الله والإمام عبد الرحمن كل واحد منهم كافل الأيتام وذخيرة الأنام ..)) (٢) وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى الجزم بأن ابن عثيمين ((لم يكن يحتفل بقصيدة الرثاء)) (٣) ولا يعطيها من الأهمية والاعتناء ما يعطي المدح مثلاً .

٣-رثاء الأقارب والأصدقاء

يتميز رثاء الأقارب والأصدقاء بالحرقة الشديدة واللوعة الصادقة (وهو أولى أنواع الرثاء بهذه التسمية لأن الجرح في قلب الشاعر ، والمصيبة في ذاته أو في بيته) (٤) ولكننا نجد هذا الرثاء قليلا جدا في تراثنا الشعري ، وقد استوقف ذلك بعض دارسي الأدب السعودي ، ((لعل من الغرابة بمكان أن نقول إن رثاء الأسرة والأصحاب لم يكن في الشعر السعودي إلا نزرا قليلا ، ونحن نقف أمام هذه الظاهرة حائرين ..)) ، (٥)

---

(١) ديوان العقد الثمين ، ص٤٥٦ .

(٢) محمد بن عبد الله بن عثيمين شعره ونثره : محمد بن حسين ، ط١ ، ١٤١٢هـ ، ص٨٩ .

(٣) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : بكري شيخ أمين ، ط٢ ، (بيروت ، ١٩٧٨م) ، (د.م) ص٢٦١.

(٤) المصدر السابق ، ص٢٦١ .

(٥) المصدر السابق ، ص٢٦٤ .

ولكن هذه الملاحظة قد تكون سابقة لنشر الدواوين الأخيرة في الشعر السعودي .

ومن الدرر النفيسة ما قاله الشاعر عبد العزيز بن عبد اللطيف المبارك في رثاء والده ، وقد نعتها أحد الدارسين بقوله : ((قد أنشد أروع قصيدة معاصرة في الشعر المعاصر قالها ابن في رثاء والده)) [١] ومنها :

يا بدر من أنباك أن أخاك قد ... أضنى عليه يومه المتحتّم
حتى غدوت محاددا لفراقه ... ومن الكسوف عليك ثوب أسحم
أجهلت أم أنسيت من فرط الجوى ... أن الحداد على الرجال محرم [٢]

ولا ندري هل الكسوف الذي ذكره من باب التصوير الخيالي ، أم أنه حقيقة كونية وقعت بعد وفاة والده فاستغل ذلك ووظفه في رثائه ، حيث إننا لا نملك ما يؤكد ذلك أو ينفيه ، ولكنه على أي من الحالين يدل على إبداع الشاعر وتفوقه البلاغي ، حيث اتجه إلى مخاطبة البدر والتحدث إليه ليجد في إنارته وارتفاعه وبعده أيضا معادلا موضوعيا لوالده .

كما نجد في قصيدته ما يصور شدة حزنه وألمه الشديد لفراق والده :

إن كان قد جل المصاب عن العزا ... فمن الأسى والحزن قدرك أفخم
أبتي ليهنك أن غدوت مجاورا ... ربا كريما جاره لا يهضم
يا رب إن الأمر جل كما ترى ... والصبر قل وأنت منا أرحم
أفرغ على قلبي الحزين من الجوى ... صبرا جميلا فهو نعم المرهم [٣]

والأبيات تعكس حالة الاضطراب والفزع التي يعيشها الشاعر جراء فقد والده ، فلما يقل (فمن الأسى والحزن قدرك أفخم) نجده بعد ذلك قائلاً : (والصبر قل ..) ،

---

(١) شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية ، إبراهيم الفوزان ، ص١٢١.

(٢) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ص ٢٠٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص٢٠٩ .

وكما تصور القصيدة حال الشاعر فإنها تزخر بعدد من الحكم والأبيات الوعظية مثل :

وإذا أتـى المـرء الحمـام فمـا لـه — متـأخر عنـه ولا متقـدم
والنـاس سـفر والزمـان مطيـة — والعمـر بيـد والقبـور مخـيم (١)

ونشاهد كيف استمد الشاعر مصادر صورته من بيئته الطبيعية (سفر ، بيد ، مطية ، مخيم) في تشبيهات بليغة نظمها في تقسيم رائع .

ومن رثاء الزوجات ما قاله شاعر المدينة المنورة عبد الحق رفاقت ، الذي توفيت زوجته على أثر سفره إلى مكة المكرمة :

اليـوم بـدل صـفو العـيش بالنكـد — وفتت الحادثات السود في عضدي
وافـتني اليـوم أنبـاء شـقيت لهـا — من (المدينة) أوهى ذكرها جلدي
فقـدت زينـب لا أنسـى فضـائلها — رزئت فيها بفقدي خير مفتـقد (٢)

ونلمس من الأبيات عظيم حزن الشاعر مما يدل على أنه كان يعيش مع زوجته حياة زوجية هادئة يملؤها الحب والوداد ، وقد أفصح عن شيء من ذلك في مثل قوله :

ترعـى حقـوقي ولم ترهـق مطالبهـا — نفسي وقد منيت بذات الفقر يدي
لـو ينفـع الـدمع ثـأري كنـت أشـربه — لا ينفع الدمع نار الحزن والكمد (٣)

ويبدو أن الشاعر يسترسل مع الماضي بذكرياته المبهجة والمخزية ، فنقف على خطوة جديدة يحاسب فيها الشاعر نفسه ويتحسر على بعض التصرفات السابقة ، وذلك في قوله :

لـو عـالج العقـل في لطـف قضـيتها — لما انتهى أمرها للشـر والنـكد

---

(١) المصدر السابق .

(٢) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد : إبراهيم الفوزان ، ٢٠٧/١ .

(٣) المصدر السابق .

لكنه عن قضاء لا مرد له ومن يعارض حكم الواحد الصمد [(١)]

فهو نادم على تركه لها في المدينة وعدم السفر بها ، وكأنه يشعر أن ذلك تفريط منه ، ثم لا يلبث أن يستشعر دور القضاء ، وأن لكل إنسان أجله ويومه ، فلا مجال للندم أو اللوم .

أما شاعر المدينة المنورة إبراهيم بن حسن الأسكوبي فإنه يقول في رثاء أخيه محمد :

جزعي عليك أطار من أجفاني طيب الكرى وأمدّ في أحزاني
إني فقدتك يا أخي ففقدت ما يحلو من العيش السعيد الهاني
كنت المنى من قبل باعثة الأسى إذ كان لقياك الردى أراداني [(٢)]

وهي من أروع قصائد الرثاء في ذلك العصر ، وتكمن روعتها في صدق العاطفة فيها وسلاسة الأسلوب ، إضافة إلى نزعتها الذاتية التي منحتها تألقا وجدانيا كقوله في آخرها :

ويعودني في كل يوم طيفه وتزورني عند الكرى أشجاني
طب ميتا واسعد بواسع رحمة واترك لنفسي ثورة الأحزانِ [(٣)]

والقصيدة تصور حزنا صادقا ولوعة كبيرة وإحساسا بفراق الأخ الذي يبدو من النص أنه كان ذا مكانة خاصة وود منفرد لدى الشاعر الأسكوبي .

ومن جميل رثاء الأصدقاء ما نظمه الشيخ عبد العزيز بن حمد في رثاء صديقه الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف آل مبارك ، وقد ابتدأ رثاءه بمقدمة تحدث فيها عن

---

(١) المصدر السابق .

(٢) ديوان إبراهيم بن حسن الأسكوبي : تحقيق وتقديم محمد الخطراوي ، ط١ (المدينة المنورة ، دار التراث، ١٤٠٩هـ) ص١٧٤ .

(٣) ديوان إبراهيم بن حسن الأسكوبي: تحقيق وتقديم محمد الخطراوي ، ص١٧٥.

الفناء والبين ، وأن الإنسان لابد أن يموت ، ثم حذر من الركون إلى الدنيا والغفلة فيها ، ثم بعد ذلك ينتقل إلى عظم مصيبته بفقد المرثي :

إن نـــار الهـــوى بقلـــبي شبـــت فترامـــت مـــن أدمعـــي الجمـــرات
بزنـــي الـــدهر صـــاحبي بـــل شـــقيقي وقـــريني فـــأين مـــني الثبـــات
وفـــراق الأقـــران أبلـــغ شـــيء فيـــه للحـــازم الأريـــب عظـــات [1]

ثم ينتقل إلى تعداد محاسنه وبيان أخلاقه الفاضلة وشمائله الفريدة ، وما كان يتميز به من العلم والأدب وتسلية الأصدقاء وأنس الندماء .. ونجد في القصيدة أبياتا تنقل ما نسميه بـ (تسجيل الحالة) حيث يصور الاحتضار والتشييع والدفن بأسلوب قصصي مثير ، ينقل إلينا معاناة الشاعر وتتابع ألمه إزاء تلك المواقف :

مـــا حســـبت الأيـــام ترزؤنـــي فيـــ ـــه ولا أنهـــا بـــه فاجعـــات
ظـــل أدنـــى مـــن الأكـــف إلينـــا وهـــو في البعـــد دونـــه الـــنيرات
وابتـــدرنا تجهيـــزه باحتســـاب والمـــآقي بمائهـــا غرقـــات
وحملنـــاه فـــوق نعـــش معـــد ولنـــا عنـــد حملـــه أنـــات
وتبعنـــاه بـــالتلاوة والـــذكـــ ـــر وزانـــت تشـــييعه الـــدعوات
وعجلنـــا إلى الصـــلاة عليـــه وهـــي مـــن ربنـــا صلـــوات
ودفنـــاه وســـط قبـــر حـــواليـــ ـــه قبـــور مـــن أهـــل آهـــلات
وانصـــرفنا وفي القلـــوب ضـــرام ودمـــوع العيـــون منســـجمات [2]

بعد هذا التيقن من فراق وابتعاد صاحبه ، والذي جسدته وأكدته تلك المواقف الحزينة المتتابعة (الاحتضار ، التجهيز ، حمله فوق النعش ، الصلاة عليه ، إتباع

---

(١) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ص ٣٧٦ .

(٢) شعراء هجر : عبد الفتاح الحلو ، ص٣٧٧ .

جنازته ، دفنه ثم الانصراف) بعد هذا كله نجد الشاعر يظل قريبا منه صاحبه ويظل ذاكرا له وحاضرا في ذهنه ليصرخ قائلاً :

يـــا حيـــاة النفـــوس أنـــت بقلـــبي غـــير نـــاء وإن دهـــاك الممـــات (١)

فهو لم يرضخ للواقع أو يستسلم له ، ولن ينس ذلك الصديق على الرغم من الموت الفاتك .

ويأتي بقية القصيدة بعد ذلك فيما يقارب عشرين بيتا جعلها في الوعظ والتذكير والعزاء ، وقد اشتملت على حكم نفيسة ومواعظ مؤثرة ، وختمها بعد ذلك بالصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم – .

٤- رثاء المدن والنكبات العامة

عند التحدث عن رثاء المدن في الشعر السعودي سوف يتبادر إلى الذهن مباشرة نكبة الدرعية سنة ١٢٣٣هـ وسقوطها على أيدي الأتراك وما حل بأهلها من القتل والتشريد والأسر ، ومما لاشك فيه أنه سيوجد كم من الأشعار يصور المأساة ويجسد أثرها ويرثي تلك المدينة الساقطة ..

غير أن ظروف المأساة وتشرد أهل الدرعية ونقل بعضهم إلى مصر أو الشام إضافة إلى عدم الالتفات إلى التدوين والتأريخ .. كل ذلك سيذهب بكثير من ذلك الرثاء وسيظل حلقة مفقودة في تاريخنا الأدبي ، ومن أجمل ما حفظته لنا كتب التاريخ في رثاء الدرعية قصيدة عبد العزيز بن حمد المعمر والتي قد ((اشتهرت على الألسن وبكت الكارثة حتى أبكت الناس ، ونعتها ابن بشر بالقصيدة الطنانة)) (٢) ومطلعها :

---

(١) المصدر السابق.

(٢) الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ، ص١٥١.

إليــك إلــه العــرش أشــكو تضــرعا وأدعـوك في الضراء ربي لتسمعا [(١)]

وبهـذا المطلـع نـدرك محتوى قصيدة الشاعر وسيرها في مجالين متوازيين همـا (الشكوى ، والدعاء) وهذا بالفعل ما دارت حوله أبيات قصيدته فمن الشكوى ذكر ما فعله جيش إبراهيم باشا من القتل والتدمير ونهب الأموال وتشريد الآمنين :

فكـم قتلـوا مـن عصـبة الحـق فتيـة هــداة رضــاة ســاجدين وركعـــا
وكـــم دمـــروا مـــن مربـــع كـــان آهـــلا فقـد تركـوا الـدار الأنيسـة بلقعـا
فأصــبحت الأمــوال فــيهم نهائبــا وأصــبحت الأيتـام غرثـى وجوعـا
وفـر مـن الأوطـان مـن كـان قاطنـا وفـرق إلفـا كـان مجتمعـا معــا [(٢)]

أما المجال الآخر (الدعاء) فإننا نجد فيه :

عســى وعســى أن ينصــر الله ديننــا ويجبـر منــا اليـوم مـا قـد تصـدعا
....
أغثنــا أغثنــا واكشــف الشــدة الــتي أصابت وصابت واكشف الضر وارفعا [(٣)]

ومن الشعر الذي قيل في رثاء الدرعية قصيدة للشاعر علي بن حسين بن الشيخ محمد ابن عبد الوهاب ومن أبياتها :

أرى عــبرة غــبراء تتبــع أختــــها علـى إثـر أخـرى أو تسـتهل بوابـل
تهـيج ذكـرا للأمـــور الــتي جـرت تشـيب النواصـي واللحـى للأماثـل
....
وبثــت عتــاة الــدين في الأرض نعـيهم وريعـت قلـوب المـؤمنين الغوافـل

(١) الشعر في الجزيرة خلال قرنين : عبد الله الحامد ، ص١٥١ .

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

وأقبـل قـادات الضـلالة والـردى وسـاداتها في عسـكر وجحـافل (١)

كما أتى رثاء الدرعية عرضا في قصائد بعض الشعراء التي لم تكن مخصوصة في ذلك ، ومنهم أحمد بن مشرف حيث يقول :

أليـل غشـا الـدنيا أم الأفـق مسـود أم الفتنـة الظلمـاء قـد أقبلـت تعـدو

....

بأيـدي غـواة مفسـدين لقـد عثـوا وجاسـوا خـلال الـدار وانتثـر العقـد

قضـاء مـن الـرحمن جـار بحكمـة ولله مـن قبـل الأمـور ومـن بعـد

فـآه لهـا مـن وقعـة طـار ذكرهـا وكـادت تميـد الراسيات وتنهـد (٢)

ومن ظواهر الرثاء في النكبات العامة رثاء المساجد لما كان يصيبها من آثار السيول أو عوامل السقوط الأخرى ، ويشير الدكتور عبد الله أبو داهش إلى كثرة ذلك في شعر جنوبي البلاد السعودية آنذاك فيقول : ((وكان من أبرز ما يشير إلى ملامح التجدد في شعر الرثاء خلال هذه الفترة ظاهرة بكاء المساجد ، وذلك لأن المساجد تشكل أهم عنصر روحي ..)) (٣) ثم يورد قصيدة للشاعر أحمد بن حسن البهكلي في بكاء المسجد الجامع بضمد حين اجتاحه السيل عام ١٢٣١هـ ، حيث عاتب الوادي ، ثم بعد ذلك رد عليه قائلاً :

ولمـا وعـى مـني مـقـال تعتـبي تصـعد أنفاسـا وأدركـه الجهـد

ونـادى بصـوت مسـمع لا خفـا بـه ألا ربمـا حققـت عـذرا لكـم يبـدو

---

(١) مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد : إبراهيم الفوزان ، ط١ ، (الرياض ، مطابع القصيم ١٤١٨هـ) ، ص٧٢ .

(٢) ديوان ابن مشرف ، ص٧٥ .

(٣) الحياة الفكرية والأدبية في جنوبي البلاد السعودية : د. عبد الله أبو داهش ، ط٢ (أبها ، نادي أبها الأدبي ، ١٤٠٦هـ) ص٣٣٩.

فشــأني لا يخفــى علــى كـل مــن لــه   من اللب ما يهدي بـه مـن لـه رشـد
لمــالكي التصـــريف فيمـــا علمتمـــو   يسلطني مولاهم الواحـد الفـرد (١)

والقصيدة تسير في سياقها الـديني القـائم علـى الإيمـان بالقضـاء والقـدر، وأن كل ما يحـدث في الكـون لحكمـة إلهيـة لا يعلمهـا الإنسـان ، فالشـاعر حينمـا عاتب الـوادي أجـاب علـى لسـانه إجابـة تزيـل اتهامـه بـالاعتراض علـى الأقـدار وسـب الـدهر أو السـيول ، ومعلـوم أن ذلـك ممقـوت في الـدين ، ولاستشـعار الشاعر بذلك وحذره الديني كانت قصيدته على الطراز السابق بيانه .

وهـذا مـن آثـار الـدعوة الإصـلاحية الـتي وجهـت الشـعراء توجيهـا دينيـا ملتزما في الموضوع والفن .

وقد جـاء رثـاء وفـير للعلـم والأخـلاق والتقـوى ومظـاهر الالتـزام الـديني والخلقـي ، وهـذا الرثـاء وإن ورد غالبـا عنـد رثـاء العلمـاء أو الأمـراء إلا أنـه قـد ينشـأ فيـه قصـائد مخصوصـة ، ومـن ذلـك مـا فعلـه بـن مشـرف في قصـيدة طويلـة أنشأها في رثاء العلم ومطلعها :

على العلم نبكي إذ قد اندرس العلم   ولم يبق فينا منه روح ولا جسـم
ولكن بقي رسـم مـن العلـم دارس   وعما قليل سوف ينطمس الرسـم
فــآن لعــين أن تسـيل دموعهـــا   وآن لقلــب أن يصـدعه الهـم (٢)

والقصيدة تزيد على مائة بيت وفيهـا مـن الحـث علـى العلـم والترغيـب في طلبـه والسفر من أجله الشيء الكثير ، كما أن الشاعر قد استطرد فيها إلى جزاء طالـب العلـم ومنزلته في الآخرة ؛ وتضمن ذلك الاستطراد شيئاً مـن وصـف الجنـة والترغيـب فيهـا ..

---

(١) المصدر السابق ، ص٣٣٩.

(٢) ديوان ابن مشرف ، ص٣٣ .

وغير ذلك من معاني الدين والعقيدة الأخرى ، وقد مر معنا سابقا أن له قصيدة يسميها أهل الأحساء مرثية العلم لما فيها من التركيز الشديد على رثاء العلم وإن كانت مناسبتها رثاء أحد العلماء ، وقد وجد نحو ذلك الرثاء للعلم والدين والأخلاق عند كثير من الشعراء .

وأخيراً فإننا بعد هذا الاستعراض العاجل لموضوعات الرثاء ومحاولة الوقوف على نماذج تلك الموضوعات نستطيع أن نخرج بعدد من النتائج العامة كما يلي :

- حجم الرثاء يقل كما عن غرض المدح أو الوصف ، والدواوين الموجودة تثبت ذلك ، فمثلا في ديوان ابن مشرف لا يتجاوز الرثاء ثلاث قصائد على حين نجد له في المدح ما يزيد على ثلاثين قصيدة ، كما أن ديون ابن عثيمين ليس فيه إلا سبع قصائد رثائية ويستأثر المديح والغزل والحكمة ببقية الديوان ، كما نلمس ذلك في المجموعات الشعرية مثل كتاب (شعراء هجر) ، أما العطاء الشعري في الحجاز فيقل فيه الرثاء إن لم يكن أدنى الأغراض حجما .
- أما بناء شعر الرثاء فنحن نعلم أن قصيدة الرثاء لا طراز محدد لها بخلاف قصيدة المدح ، ومع ذلك فإننا نجدها كما في النماذج السابقة تحتوي على مقدمة تناسب الموضوع فتكون غالبا حول المصيبة ووقوع الكارثة وتهويل المأساة بأسلوب بكائي حزين ، وقد يندر وجود المقدمات الغزلية ، التي وإن كانت غير مناسبة في مجال الرثاء إلا أن التقليدية والتأثر بالتراث قد يوقع فيها بعض الشعراء ، ويلي المقدمة تأبين المرثي وتعداد مناقبه وإبراز فضائله ، ثم يعقب ذلك النصح والتذكير وتعزية الناس والأهل وختام القصيدة بعد ذلك بالصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - .
- وهذا المنهج مع ما فيه من العمومية إلا أنه ينسبك فيه أعظم ذلك الرثاء .
- أما لغة ذلك الرثاء فتتميز بأنها بسيطة وسهلة ؛ لا إغراب فيها ولا خشونة ، ومعلوم أن يسر الألفاظ وسهولتها أنسب للرثاء وأجدر به .

- ومن أبرز سمات ذلك الرثاء الروح الدينية التي سادت جميع ألفاظ ومعاني الرثاء، فالألفاظ الدينية أثيرة بالخروج ومتكررة البروز في جميع ذلك الشكر ، أما المعاني فهي مستلهمة ومستمدة مما يوحي به الشرع ويأمر به ، فالموت حق ومصير لابد منه ، ولا نجد من يذهب إلى الدخول في فلسفة الموت والتأمل فيه تأملا عقليا يستوحيه من ذاته القاصرة، ولكن الجميع يؤمنون به وبوقوعه لا محالة وحسب ، وكذلك القضاء والقدر، فكل شيء بقضاء الله ولا يجوز الاعتراض على ما يقع ولا التسخط منه ، وهذا ما تضمنه ذلك الرثاء ، كما أن الصبر وعدم الجزع واجب عند الموت .. إلخ . كما أن مباشرة الوعظ والإرشاد والتوجيه إليه من المناسب جدا في القصائد الرثائية وهذا التأثر طبعي جداً في بلد ديني تأثر بدعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب ـ رحمه الله ـ .

٢- مصادر شعر الرثاء السعودي في زمن الدراسة

تعد مادة الرثاء في الشعر السعودي مادة واسعة وكثيفة، وقد يكون من الصعوبة جمعها أو إحصاؤها إحصاء دقيقا ، ولكن ذلك لن يقف عائقا عن إمكانية وجود تقدير تقريبي تتكشف من خلاله قيم وخصائص هذه المادة، وأول ما يعين على تحقيق هذه الإمكانية هي مصادر ذلك الرثاء بوفرتها وبما تحتويه من تلك المادة ، ولا نكون مبالغين حينما نقول إن جميع شعر الرثاء السعودي المعاصر قد احتوته تلك المصادر وأتت على الغالبية الكاثرة منه ، ولا يمكن لأي باحث أو مطلع على الأدب السعودي أن يقول بأن الرثاء مادة صعبة التناول أو بعيدة المأخذ اللهم ما كان من بعض القصائد المخطوطة التي بقيت لدى أصحابها لأسباب شخصية أو ظروف خاصة ، وهي مع هذا قليلة جداً، وفي الغالب يسهل الحصول عليها عند الاتصال بأصحاب تلك

القصائد أو بذويهم إذا كانوا ممن طوتهم الأيام ، وغالب تلك القصائد المخطوطة في طور النشر والإعداد ولكن أصحابها ينتظرون اكتمال ما يريدون نشره وترجع أسباب هذا التوفر في المصادر على ما تشهده بلادنا ـ وفقها الله ـ من نشاط فكري وعلمي ، فأغلب الشعراء قد نشرت دواوينهم وامتلأت مكتبة الأدب السعودي بكم زاخر من تلك الدواوين والمجموعات الشعرية ، وكما أن هذا مؤشر حضارة وتقدم في الفكر والثقافة فإنه ـ أيضاً ـ يدل على تفاعل الحركة الأدبية وازدهارها في المستويين الإبداعي والنقدي ، فعلاوة على الدواوين والمجموعات الشعرية هناك دراسات أدبية ونقدية قد عنيت بتتبع الإبداع ودراسته ، ومن نماذج تلك الدراسات دراسة شعر الشخصية الإبداعية وتلمس سمات وخصائص إبداعها في جميع المجالات .

وتنقسم مصادر الرثاء في الشعر السعودي إلى خمسة أقسام هي :

أ) المجموعات الشعرية .

ب) الدواوين الشعرية .

ج) كتب التراجم .

د) الصحف والمجلات .

هـ) القصائد المخطوطة .

ولأن إحصاء المصادر في هذه الأقسام المصنفة قد يأخذ طولا فارعا ويستهلك جزءا كبيرا من الدراسة فسيكتفي الباحث هنا في عرض نماذج للتمثيل من تلك الأقسام ، مع أهمية التنبيه على أن ثبت المصادر والمراجع قد احتوى جزءا كبيرا من تلك المصادر .

أ) المجموعات الشعرية

هذا القسم هو أدنى أقسام هذه المصادر في مستواه الموضوعي والفني لأن المجموعات الشعرية تجمع غالبا بهدف الجمع لا غير ، ولا يسعى الجامع إلى التمييز في

مجموعته بقدر ما يسعى إلى الكمية أو اكتمال النصاب، ولذا فقد احتوى بعض تلك المجموعات على شيء من الشعر الردئ أو غير المتميز جماليا وفنيا، ومن أبرز المجموعات الرثائية ما يلي :

١- الثلاثاء الحزين، جمع عبد العزيز أحمد شكري .

٢- آلام وآمال، جمع عبد العزيز الأحيدب .

٣- إلى جنة الخلد فيصل، مرثيات دموع وآلام، جمع على الحمد الصفراني.

٤- ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ، جمع وترتيب إسماعيل العتيق .

٥- عيون المراثي البازية، جمع وترتيب سليمان العثيم وفهد الجوعي .

٦- ابن عثيمين الإمام الزاهد جمع وترتيب ناصر الزهراني .

ب) الدواوين الشعرية

وتنقسم تلك الدواوين إلى نوعين، أولهما ما كان خاصا بالرثاء ومقتصرا عليه، وهذا النوع من أهم مصادر الرثاء السعودي ومن نماذجه ما يلي :

١ ـ يا فدى ناظريك للدكتور غازي القصيبي.

٢ ـ أعشاش الملائكة للشاعر جاسم الصحيح .

٣ ـ ريشة من جناح الذل للشاعر حسن الزهراني .

٤ ـ ما لم تقله الخنساء للشاعر عبد الله الحميد .

أما النوع الثاني فهو الدواوين التي كان الرثاء جزءا من مادتها ، وفي هذا النوع تختلف كمية مادة الرثاء من ديوان لآخر ومن شاعر لآخر ، وهذا النوع يجمع مادة كبيرة من الرثاء السعودي ، بل إنه يفوق في مادته حتى ما احتوت عليه المجموعات الشعرية لأن المجموعات كانت مقصورة على شخصيات محدودة من المرثيين في الشعر

السعودي، كما أن تلك المجموعات قد خلت تماما من رثاء الأقارب والأصدقاء، فالواقع أن هذا النوع أكثر مصادر الرثاء لأنه يشمل أغلب دواوين الشعر السعودي، فمن النادر أن يوجد ديوان شعري لا يحتوي على شيء من الرثاء، ومن أبرز نماذج تلك الدواوين ما يلي :

١ـ على ربى اليمامة لعبد الله بن خميس .

٢ـ أصداء وأنداء لمحمد بن سعد بن حسين .

٣ ـ المجموعة الكاملة لمحمد هاشم رشيد .

٤ ـ ترانيم الليل لمحمود عارف .

وهذه النماذج للتمثيل فقط لأن الإحصاء والاستقصاء يصعب في هذا الباب .

ج) كتب التراجم، ومن أمثلتها

١ ـ علماء نجد خلال ثمانية قرون لسماحة الشيخ عبد الله البسام _ رحمه الله_.

٢ـ أعلام الحجاز لمحمد علي مغربي .

٣ـ شعراء من جزيرة العرب لعبد الله بن سالم الحميد .

٤ـ فهد بن سلمان بن عبد العزيز ، في ذاكرة معارفه ومحبيه ، جمع وإخراج ناصر بن عبد الله الفركز .

٥ ـ شعراء من جزيرة العرب لعبد الله بن سالم الحميد .

د) الصحف والمجلات

ويقع في هذا القسم كثير من قصائد الرثاء قبل ضمها إلى أحد المصادر الأخرى كالمجموعات والدواوين، كما أنه قد يضم قصائد لشعراء ليس لهم دواوين مطبوعة أو لا يزال شعرهم مخطوطا، ومن نماذج هذا القسم ما يلي:

١ – مجلة الدعوة .

٢ – مجلة المنهل .

٣– صحيفة الرياض.

٤ – صحيفة الجزيرة .

٥– صحيفة البلاد .... وغير ذلك .

هـ) المخطوطات

وهذا القسم ـ كما سبق ـ لن تكون له قيمة توثيقية أو موضوعية عالية ، حيث إن القصائد المخطوطة التي لا يكون حظها النشر والإخراج غالباً ما تكون متدنية المستوى الفني لأنها لشعراء غير متألقين في تجربتهم الإبداعية ، أما قصائد المتألقين والبارزين فمن النادر بقاؤها مخطوطة في عصر ازدهار الطباعة والنشر وتعدد قنوات ومجالات الإخراج ، ولذا فإن تلك القصائد المخطوطة نادرة الوجود، ومن نماذج ذلك :

١ –رسالة عزاء للشاعرة مزنة المبارك .

٢ –رثاء سلمى للشاعر عبد الرحمن بن ماجد بن ربيعان .

٣ –رثاء والدي لعبد الرحمن بن ناصر الفهد .

٤ – قصيدة في رثاء الذات للشاعر حجاب بن نحيت .

٥ – قصيدة في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد بن عبد العزيز للشاعر خالد الخرعان .

وفي ضوء الاستقراء وتتبع هذه المصادر يتبين أن أهمها الدواوين ثم المجموعات الشعرية ، يلي ذلك الصحف والدوريات فكتب التراجم ، ثم أخيرا القصائد المخطوطة ، كما يلحظ عنصر التكرار في هذه المصادر ، حيث إن أكثر القصائد الموجودة في المجموعات الرثائية موجودة كذلك في دواوين الشعراء وكذلك الحال بالنسبة للصحف والتراجم ، وعلى هذا فإن الأسلم والأولى عند التوثيق الرجوع إلى

دواوين الشعراء إلا في حال عدم توفرها أو في حال كون تلك القصائد غير متوفرة في الدواوين الشعرية ، وما ذلك إلا لأن الديوان سيكون ـ حتماً ـ أكثر ضبطا وصحة في نقل المادة ، وقل أن يعتوره الخطأ الطباعي أو التصحيفي قياسا على المجموعات والصحف .

الباب الأول : الأبعاد الموضوعية

- الفصل الأول (البعد الديني)

١- التسليم والقبول

٢- النصح والادكار

الفصل الأول

البعـــد الدينـــي

• التسليم والقبول • النصح والادكار

إن البعد الديني أو الرؤية الدينية في الأدب العربي قد أصبحت سمة مسيطرة ومنهجا مؤثرا منذ بعثة النبي صلى الله عليه وسلم ، فانتقل الأدب إزاءها نقلة غيرية وأصبح واقعا مختلفا في موضوعه وأسلوبه ، فالدين قد أثر تأثيرا بالغا فقيد وأطلق ، وعمم وخصص ، وأبعد وقرب من خلال مبادئه وشرائعه ، ويقي الأدب على مر تاريخه متشبعا بتلك الروح الدينية ومتعايشا معها ، ومستلا منها مهما تغير الزمن أو شط المكان ، ومهما تدخلت المؤثرات الجارفة ، سياسية أو اقتصادية ، أو فكرية ، ومهما حاولت تلك التغيرات والمؤثرات نزع هذه السيطرة فإنها ترتد حسيرة خاسئة ، وإن كان لها من أثر أو دليل فإنه يبقى شذورا وإلماحات باهتة أمام ذلك العطاء الكبير ، لتبقى تلك المحاولات بمثابة الشاهد المختبئ الذي تبحث عنه العيون فلا تكاد تعرفه أو تراه .

وليس أدل على ذلك مما وقع في أدب المهاجر العربية ، حيث لم يستطع مبدعوه الانفلات من الرؤية الإسلامية في زمن الانبهار بمنجزات الغرب وأدبهم ، وفي منأى مكاني عن البيئة الإسلامية ، لقد أصبح الدين الإسلامي مذكرة الأمة العربية وتراثها المجيد ، عبر مئات السنين ، كما أنه قضيتها وهمها الحاضر ، وفي الوقت نفسه هو مستقبلها المنشود ، وأملها المنتظر ، فهو ملتقى غاياتها وآمالها وإذا علمنا أن (التراث الديني في كل العصور

ولدى كل الأمم كان مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية) [١] ، وإذا علمنا ذلك بعموميته فإن للدين الإسلامي خصوصية أدق لقبوليته الأبدية ونسخه لسابق الأديان، ومن تلك الخصوصية كانت سيطرته التامة على الأدب العربي على مر الأزمان .

وإذا كانت سيطرة الرؤية الدينية شاملة للشعر العربي وأثرها فيه متجليا كتجلي الشمس في وضح النهار فإنها في الشعر السعودي سيكون لها مزيد بروز وانكشاف ، وما ذلك إلا بسبب بيئة هذا الشعر والعوامل المؤثرة فيه وعلى رأسها الدعوة السلفية التي قام بها الشيخ محمد بن عبد الوهاب ـ رحمه الله ـ فخلصت المجتمع السعودي من جميع شوائب العقيدة ومنزلقات الغواية ، ((والباحث في مؤثرات الأدب السعودي بصفة عامة والشعر بصفة خاصة لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يغفل نزعة أصيلة تأصلت عند الأدباء عامة ، والشعراء منهم خاصة ، .. هذه النزعة هي النزعة الدينية التي التزم بها الشاعر السعودي ، والتزامه بينه وبين نفسه بالاستحضار المستمر للمقتضى الإسلامي)) [٢] ، (ثم إن أولي الأمر في المملكة يعلنون في كل مناسبة تمسكهم بالعقيدة الإسلامية ، ويعزون كل المنجزات الحضارية التي تحققت في المملكة إلى التمسك بهذا المنهج الرباني ، ويؤكدون على اعتبار الدين الإسلامي ركيزة أساسية لكل مناهج التعليم وفي مختلف مستوياته ، ويدعون إلى تجمع المسلمين ووحدتهم..)[٣].

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية : علي عشري زايد ، (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ) ، ص٧٥ .

(٢) انظر : مقدمة الدكتور حسن بن فهد الهويمل لكتابه (النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر).

(٣) التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : طلعت صبح السيد ، ط١ ، (الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢٠هـ) ، ص٥١ .

ولو أردنا أن نبحث في البعد الديني والغرض الشعري وما بينهما من علاقة التنافر والتقارب فسنجد الرثاء أكثر تهيؤا وأعظم استعدادا من بقية الأغراض الشعرية ، كالغزل والمدح أو الفخر .. إلخ ، وما ذلك إلا لما ينطوي عليه الرثاء من بواعث وملابسات فهو يناقش قضية الفناء وآثارها النفسية والاجتماعية ، كما أنه يبعث في النفوس الصفاء الروحي والنقاء العاطفي ، وهو مناسبة للوعظ والتذكير وقد جاء في الحديث النبوي (كفى بالموت واعظا) ، كما أنه امتحان للبشر ومحك صادق في قضية القضاء والقدر ، والتسليم والقبول ، وقد قال تعالى: ﴿ إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾[1] كما قال صلى الله عليه وسلم : (إنما الصبر عند الصدمة الأولى ..)[2] ، وإذا أردنا دراسة هذا البعد الديني في الرثاء السعودي فإنه من الممكن بلورة هذه الرؤية الدينية في عاملين أساسيين هما :

١ ـ التسليم والقبول .

٢ ـ النصح والادكار .

١- التسليم والقبول

لعل أول بوادر التسليم في قصيدة الرثاء هو اليقين بحتمية الموت وأنه نهاية لابد منها ولا حيلة للنفس الإنسانية بها ، وهذا اليقين قد أقره المنطق والعقل السليم ، وتضافرت على إثباته وإقراره جميع الأديان والنظريات ، ولم يستطع إنكاره أو الخروج منه أي فكر أو نظام منذ خلق الله الإنسان وأوجده على هذه الأرض لعمارتها ، والسعي بها ، وقد أثبت الدين الإسلامي هذه الحقيقة وأكدها ، بل إنه ركز عليها

---

(١) سورة الزمر آية ٣٠ .

(٢) صحيح مسلم في الجنائز برقم (٩٢٦) ، ط١ (دار الخير ، ١٤١٤هـ) .

تركيزاً استثماريًّا في مجال الدعوة إلى الإيمان والخضوع لله وتنفيذ أوامره واجتناب نواهيه، ومن هنا أصبح الإيمان بحتمية الموت من أطروحات الدين ومستلزماته.

وقد انطلق الشعراء حيال هذه القضية من عدة منطلقات، فهذا أحمد الغزاوي في رثائه للشاعر (فؤاد الخطيب) يقول:

يقول ماذا عسى تـجديك مرثية ... والموت حق ولن يعدوك مرتغما!؟
أجل هو الموت ما في الموت واقية ... كل يصير إليه حيثما استهما
لا يفتدي منه ذو بطش بقوته ... ولا ضعيف توارى وانطوى سقما
مشيئة الله تمضي وهي غالبة ... على العباد وتحدوهم بما حكما [1]

فإذا أخذنا بالاعتبار النقد المعاصر وأطروحاته التحليلية القائلة بأن كل نص يتضمن كلمات شاهدة تقوم بإدخال مفهوم القيمة على معجم شعري معين، يكون هو المحدد لهوية النص، وتدل الكلمات ـ الشاهدة ـ على شعور ورؤية فكرية تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الأيديولوجي، وذلك استنادا إلى معجم يكون سائدا في النص ومهيمنا عليه [2].

فانطلاقا من ذلك نجد كلمة (الموت) في أبيات الغزاوي السابقة شاهدة ترمز إلى النهاية الحقيقية والمصير لكل حي، لتستوعب في النهاية جميع البشر، وهنا تكون هذه الرؤية منبعثة من الإيمان المطلق بمشيئة الله وإرادته التي تبدو في النص متصفة بالهيمنة المطلقة، والقهر المسيطر في (غالبة ـ تمضي ـ تحدوهم). ونجد كلمة (الموت) ترد في هذا النص أربع مرات معرفة بـ (ال) ولم تأت نكرة البتة، ولعل في مجيئها معرفة انعكاسا ليقين الشاعر بها وإيمانه المطلق بحتميتها ومضائها، كما أن نفي الافتداء منها

---

(١) مجلة المنهل، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦هـ ص ٥٥١.

(٢) انظر: مجلة جذور، محرم ١٤٢٤هـ ـ نشر النادي الأدبي بجدة، ص٢٠٧.

(الموت) يكون على صاحب القوة والبطش كما يكون على الضعيف العاجز فهي مدركة الجميع ولا خلاص منها أو نجاء، وما التقابل الذي ورد في شطري البيت إلا لإخفاء دلالة الشمول على تلك الكلمة ، وقد ترد في النص تعبيرات أخرى للموت تكون بمثابة الدلالات الموازية أو الموحية الرامزة ولكنها تنسدل تحت الرؤية نفسها ومن ذلك :

لكنه (الأجل المحتوم) أين لنا منه (الفرار) إذا ما انقضّ أو هجما(١)

فالموت هو الأجل المحتوم وقد أتى معرفة أيضا وموصوفا بـ (المحتوم) ، وتتكرر فكرة الشاعر السابقة وتخرج مرة أخرى آخذة منهجها السابق نفسه ليقول بعد بيته السابق مباشرة :

لابد منه : وما للمرء فيه يد ولا احتيال وإن أثرى وإن عظما
سيان فيه شجاع - غير مكترث- (بالجحفلين)_ورعديد قد انهزما(٢)

فقوله : (لابد منه ـ وما للمرء فيه يد) يحمل معنى مضاء الموت وسيطرته على العباد ، وهو تكرار لفكرته في البيت السابق (مشيئة الله تمضي ـ غالبة ـ تحدوهم) كما أن الشجاع هو القوي ذو البطش ، والرعديد هو الضعيف السقيم في الأبيات السابقة ، وما نريد أن نصل إليه هنا هو سيطرة رؤية الشاعر الدينية القائدة على اليقين بحتمية الموت وسيطرته على الجميع وعدم خلاص أو فرار أي مخلوق منه ، وما تكرر هذا البعد المعنوي إلا دلالة على أنه الفكرة المهيمنة في هذه القصيدة الرثائية .

وإذا كان الإيمان واليقين بحتمية الموت وهيمنته ينطلق عند الغزاوي من إحساس آني يمليه واقع الشاعر المعايش ، فإنه يتبلور عند الشاعر محمد المشعان برؤية زمانية

---

(١) مجلة المنهل ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦ ص٥٥٠ ، أحمد الغزاوي .

(٢) المرجع السابق .

تستقرئ الماضي وتتمثله في واقعها ، حيث يقول في رثاء الملك فيصل ـ رحمه الله ـ :

آمنـــت بـــالله لا تخـــليد للبشـــر ... مـن لم يمـت بـالعوادي مـات بالكبـر
المـــوت حـــق فمـــا حـــيّ بـــمنكره ... وسـالف الـــدهر سفر ضجّ بالعـبر
فمنـــذ (قابيـــل) والأرزاء هائجـــة ... ومـورد المـوت لا يفضـي إلى صـدر [1]

فيفتـتح قصـيدته بالإيمـان بـالله ، فهـو الـذي حكـم بـالموت وجعلـه نهايـة للمخلوقين، وقضى بعدم الخلود في هذه الدنيا للبشر جميعاً، وجملة (الموت حق) كثيرا ما ترددت في ثنايا قصائد الرثاء ، لتكون كلمة (حق) خبر للمبتدأ (الموت) وقـد يكـون ذلـك تـأثرا بـالقرآن الكـريم الـذي عـبر عـن المـوت بـ (الـيقين) في قولـه تعـالى: ﴿ حَتَّىٰٓ أَتَىٰنَا ٱلۡيَقِينُ ﴿٤٧﴾ ﴾ [2] ، وكمـا ورد هـذا التعـبير عنـد الغـزاوي والمشـعان فإننـا نجده عند العشماوي في رثاء (ابن باز) ـ رحمه الله ـ حيـث يقـيم محـاورة بينـه وبـين مـن أبلغه بوفاة الشيخ من خلال اتصال هاتفي فتضطرب نفس الشاعر ، وتنتابهـا حالـة مـن الهلع والهياج النفسي الحزين ، وهنـا يـبرز دور صـاحبه ونجيـه المبلـغ وهـو دور إيجـابي يتمثل في تذكير الشاعر بأحقية الموت وحتميته :

قـل لـــي بربـك أي شـيء ربمـــا ... أنقـــذتني مـــن هـــذه الأشجـــان
قـل لـي بربـك أي شـيء قـال لـي ... عجبـا لأمـرك يـا فتـى الفتيـــان
أنســـيت أن المـــوت حـــق واقـــع ... ونهايـــة كتبـــت علـــي الإنســـان
أنســـيت أن المـــوت حـــق واقـــع ... وجميـع مـن خلـق المهـيمن فـان [3]

---

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ط١ ، (الرياض ، مطابع حنيفة) (د.ت) ، ١/ ٤٠ .

(٢) سورة المدثر آية ٤٧.

(٣) عيون المراثي البازية : جمع وترتيب سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ط١ ، (الرياض ، دار الكتاب السعودي ، ١٤٢١هـ) ص١٧٣ .

وطلب الشاعر الملح من خلال التكرار (قل لي ..) يدل على بحثه عن حقيقة يعرفها ويؤمن بها كما أنه يعلم بأن صاحبه سيقولها له ، ولكنه أراد سماعها من غيره ليزداد ثباتا وإيمانا ، فيأتي الجواب من صاحبه بأسلوب الاستفهام الإنكاري المتكرر أيضاً (أنسيت ...) .

ومن جماليات الاختيار والعدول في الألفاظ هنا استخدام الشاعر لفظة (المهيمن) وعدوله عما سواها من أسماء الله ، فهي أكثر إيحاء وإلماعا في الدلالة على هيمنة الله على خلقه وعدم تخليد أحد منهم ، وكتابته الموت عليهم جميعا . ثم بعد هذا الاضطراب الوجداني والثورة النفسية التي انتابت الشاعر لتأثره بسماع خبر وفاة الشيخ نجده يثوب إلى إيمانه بحقيقة الموت :

أنسيت ؟ لا والله لـكـني إلـى ... بـاب الرجـاء هربـت مـن أحزانـي
الشيخ مـات صـدقت إنـي مـؤمن ... بـالله مجبـول علـى الإذعـان [1]

وعند الإيمان بهيمنة الموت وحتمية وقوعه فلابد من الإحساس بأنه قضاء من الله وقدر مكتوب لا محيص عنه ولا انفلات منه ، والشاعر هنا بحكم انتمائه وتكوينه يؤمن بذلك ويعلم أنه من لوازم الإيمان بالقضاء والقدر ، الذي هو أحد أركان الإيمان ، فلابد من التسليم لله بذلك ، ويصور مجيء القدر وعدم استطاعة الهروب منه أحمد يحيى بهكلي في رثاء الملك فيصل :

مثـل هـذا يجيئنـا القـدر الصـارم يخـ ... ـطو فلـيس يسـتطيـع حـذرا
إن هربنـا - وكيـف ذلـك - لم نقـ ... ـدر هرويـا فلنسـلم الأمـر قسـرا
إنمـا خطـوة القضـا - ألـف شبـر ... إن تكـن خطـوة الخلائـق شبـرا [2]

---

(١) عيون المراثي البازية : جمع وترتيب سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص١٧٣ .

(٢) طيفان على نقطة الصفر : أحمد بهكلي ، ط١ ، (جازان ، النادي الأدبي) (د.ت) ، ص٧٣ .

فالقدر سبع مفترس، وهذا التشخيص علاوة على معناه البلاغي القريب فإنه يضفي على القدر صفتي الحيوية والفتك، والأولى تدور في أفق الدوام والاستمرار على حين تدور الأخرى في أفق الإبادة والفناء وهذه الصورة لا تزال غير ناضجة فكريا وإن نضجت فنيا حيث إن القطيع في الغابة أو الفلاة قد يستطيع الهروب بعضه أو جزء منه عندما ينقض عليه السبع المفترس ، وبالتالي فلا تستطيع هذه الصورة أن تكون صادقة على القدر (الموت) الذي لا يستطيع أي مخلوق الإفلات منه ، ونجد أن الشاعر يحس بذلك فيخرج القلق لديه بعد ذلك من خلال تكثيف الأسلوب الطلبي المتمثل في النفي والاستفهام والأمر (فليس نستطيع ـ كيف ذلك ـ لم نقدر ـ فلنسلم) فكأنه يرى حلقة مفقودة في دائرة فكرته ثم تأتي أخيرا تلك الحلقة بأسلوب خبري مؤكد ؛ ينص على أن خطوة القضاء (الحيوان المفترس) ألف شبر بينما خطوة الخلائق (القطيع) شبر واحد ، ومعلوم الفارق الكبير بين خطي قطبي الفكرة هنا مما يقضي بحسم القضية لصالح القدر حسما لا يحتمل الشك أو التبرير .

والإيمان بالقدر وعدم إحراز شيء حياله يجعل الإنسان يقف عاجزا لا حيلة بيده ، ومن نماذج ذلك ما قاله علي عسيري في رثاء يد ابنته المحترقة :

يدك اليسرى
يا أقبل أوجاع الروح
تلعلع في شفتي . !
يدك اليسرى تحرقني رؤيتها .
تكويني أناتك
....
لكن ما الحيلة
والأمر هنا وهناك إلى الله .... [1]

---

(١) شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج : عبد العزيز الفرج، ط١، ١٤١٧هـ ، (د.م)، ص١١٦.

فمع تعذبه الشديد وحسرته العظيمة وهو يرى يد ابنته إلا أنه يسلم الأمر إلى الله تسليماً مطلقاً، تتضمن ذلك دلالة اسمي الإشارة (هنا ـ هناك) حيث يقول: إن الأمر كله لله؛ في القريب والبعيد، والممكن والمستحيل، والحياة والموت، وحزنه الشديد واحتراق يد ابنته، حيث وقفت عاطفة الأب عاجزة لا تستطيع عمل شيء.

وهذا الوقوف العاجز أمام القدر؛ يفضي إلى الإيمان بخيره وشره، وعدم التبرم أو الضيق به عند نزوله كما يقول عبد العزيز بن إبراهيم السراء في رثاء الشيخ (محمد بن عثيمين) ـ رحمه الله ـ :

إنـي لأؤمـن بالأقـدار إن بسمـت أو أشـهرت سـيفها كـاليوم إشهـارا
يـا رحمـة الله في البلـواء تسعفـنا ألقيـت رحلـيَ إذ لاقيـت أقـدارا
أسـتغفر الله لا نـدري فكـم منـحت منابـت الشـوك بعـد الجـرح أزهـارا[1]

فهو لم يقف أمام القدر عاجزا يشكو قلة حيلته، ولكنه يتقبله منقادا خاضعا بل إنه يرى فيه رحمة الله فيستغفره ويتوب إليه، راجياً أن يكون خلف ذلك حكمة إلهية، فتسير القصيدة في قاموسين متقابلين.

أولهما: يمثله موقف الشاعر المؤمن المتفائل برحمة الله في نحو (لأؤمن، بسمت، رحمة الله، تسعفنا، أستغفر الله، أزهارا ..).

وثانيهما: قاموس المصيبة الواقعة والقدر المتحتم في نحو (الأقدار، أشهرت سيفها، البلواء، الشوك، الجرح ..) وبين القاموسين تقع علاقة الإرسال والاستقبال.

ونستطيع القول بأن هذه النظرة الثانوية إلى القدر ـ وهو هنا مدلول الموت والفقد ـ تصطبغ بالتفاؤل اليقيني، وتأخذ أنماطا متعددة، وإذا كنا قد لمسنا شيئا منها في النص

---

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد: ناصر الزهراني، ط١، (الدمام، دار ابن الجوزي، ١٤٢٢هـ) ص٨٧٨.

السابق فإنها قد تبرز بشكل أوضح في نماذج أخرى ، ومن ذلك ما قاله محمد علي مغربي في رثاء الملك فيصل - رحمه الله - :

عجب الناس من صروف المقادير	وما أبصروا خفي المعاني
كمل البدر واستفاض سناء	فتعالى عن آفة النقصان
فاصطفاه في جنة الخلد مولا	ه شهيدا والخلد أغلى الأماني [1]

وتتبلور نظرة الشاعر هنا في إدراك خفي المعاني ، فقد أكبر من موت الفيصل وشبهه بالبدر حين وفاته ، وحيث إن البدر يناله النقص بعد ذلك فقد أبى الفيصل هذا ورحل عن الحياة مكتملا دون أن يناله نقص أو قصور ، ويتحقق كماله بالشهادة في سبيل الله تلك الغاية النبيلة والهدف الإسلامي السامي ، والذي حدث اصطفاء من الله ومكرمة ربانية عظيمة ، ولهذا نجد صورة الشاعر البيانية (تشبيه الفيصل بالبدر) يتركها الشاعر وينصرف عن إكمالها الذي كان من المفترض - جمالياً - أن يحدث خسوف للبدر بعد تجليه وتمامه ، لتكتمل دينامية الصورة ويستجلي جمالها ، ولكن الشاعر ترك ذلك وابتدأ جملة فعلية جديدة تتكون من فعل (الاصطفاء) ومفعول به (الفيصل) وفاعله (الله)، وهذا يدل على احتفائه بالمعنى هنا أكثر من الفن ، وذلك لإحساسه بضرورة بلورة فكرته ونظرته القدرية المتفائلة .

وبالتالي فإننا - حيال القدر - نجد رؤية الشعراء تقوم على القبول والتسليم المطلق وتنقسم بعد ذلك إلى أولية تتسم بالحزن والتألم ، ثم ثانوية تتسم بالتأمل والتفاؤل ، كما يوضحه الشكل البياني الآتي :

---

(١) آلام وآمال ، عبد العزيز الأحيدب ، ١/٣٤

النظرة إلى القدر (الموت)

بالقبول والتسليم

أولية ثانوية

(حزينة متألمة) (متأملة متفائلة)

وقد يكون للشخصية المرثية دور كبير في تكوين النظرتين ، ففي رثاء الأقارب والأصدقاء تكون النظرة الأولية أجلى وآكد، على حين نجد النظرة الثانوية بارزة في رثاء الشهداء - مثلا - كما سيأتي بيانه - إن شاء الله - ، كما أن كلا من النظرتين يصبح باعثا على رؤية تنبثق منهما وتصبح فرعا لأصل سابق ، حيث تنبعث النظرة الأولية إلى الشكوى واللجوء إلى الله ، أما النظرة الثانوية فتصبح باعثا إلى الصبر والاحتساب عند وقوع المصيبة ، ومن ذلك قول عبد الرحمن آل عبد الكريم في رثاء صديق له :

لك المشكى إله الخلق ربي فليس سواك يكشف كل كرب
وليس سواك للداعي مجيب إذا ما ريع مأمنه بخطب
إله العالمين إليك أبدي شكاتي من مصاب راع قلبي[1]

حيث يستشعر عظمة الله وقدرته الماضية فيشكو إليه ويلتجئ به من مصابه الذي قد راع قبله ، ويبدو التوسل إلى الله بارزا في التكرار اللفظي والمعنوي ، في نحو (ليس سواك يكشف .. ، ليس سواك للداعي مجيب) (إله الخلق ، إله العالمين) (المشكى ، شكاتي) (ريع ، راع) مما يدل على شدة الإلحاح في دعاء الشاعر وشكواه .

كما نجد الشكوى عند محمد بن سعد بن حسين في رثاء والده :

---

(١) خلجات قلب ، عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ط١ ، (الرياض ، مطبعة العبيكان ، ١٤١٨هـ) ص١٤ .

وما ذرفت عيناي يوما لمعضل ... سوى فقده إن الرزيّة تشتد

إلى الله أشكو ما أعاني من الشجى ... وإجراض عبْرات تفيض وترتد[١]

فهنا مع أن عاطفة بن حسين تبدو في أشد حالات التألم والحزن إلا أنه لم ينسه الحادث الأليم الشكوى إلى الله والعوذ به مما يلاقيه ، وحكمنا على العاطفة هنا يستند إلى مقتضى المنطق والفن ، فما يقتضيه المنطق أن فقد الأب من أعظم وأنكى المصائب على الإنسان ، وأما ما يقتضيه الفن فهو أن الشعر قريب من الذات فلابد من بروز الذات من خلاله ، ولهذا نجد التشديد في ألفاظ النص (ذرّفت ، الرزيّة ، تشتدّ ، الله ، الشّجى ، ترتدّ) وكأن هذا يعكس شدة ألم الشاعر ويصور حزنه العظيم ، فالجانب الصوتي هنا يحمل عمقا رمزيا وإيحاء فكريا جعله قريبا من روحية التفاعل والاستنباط.

أما النظرة المتأملة والمتفائلة إلى القضاء والقدر (حادثة الموت) فإنها كما سبق تلجأ إلى الصبر والاحتساب ، ومن نماذجها قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه (حمزة):

فلنا الله ثم أنت احتسابا ... نترجى عقباه يوما فيوما

ولنا الله في اصطبار لقد عز ... ولكنه تشعشع نعمى

ثمرا أينع اليقين جناه ... فاستطال الإيمان طودا أشما[٢]

لقد تبلورت فكرة الشاعر هنا انطلاقا من عقيدة راسخة وإيمان عظيم نبع من إدراك أجر وثواب الصابر المحتسب عند فقد صفيه في الدنيا ، والذي يمثله قول الله عز وجل : ﴿ قُلْ يَـٰعِبَادِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱتَّقُوا۟ رَبَّكُمْ ۚ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا۟ فِى هَـٰذِهِ ٱلدُّنْيَا حَسَنَةٌ ۗ وَأَرْضُ

---

(١) الديوان المخطوط (هوامش الذات)

(٢) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، (جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠هـ) ص٤١٩

ٱللَّهِ وَٰسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى ٱلصَّٰبِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿١٠﴾ ﴾ [١] ومن قوله تعالى: ﴿ وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٥٥﴾ ﴾ [٢] وإذا كان المعنى قد أتى في القرآن مجملا فإنه قد ورد مفصلا في الحديث النبوي كمثل قوله صلى الله عليه وسلم : (ما لعبدي المؤمن عندي جزاء ؛ إذا قبضت صفيه من أهل الدنيا ثم احتسبه إلا الجنة) [٣] ونرى أثرة الألفاظ الابتهاجية في معجم النص كـ (احتساب ، نرتجى ، عقباه ، تشعشع ، نعمى) حتى يسيطر هذا المعجم على البيت الأخير سيطرة تامة (ثمرا ، أينع ، اليقين ، جناه ، استطال ، الإيمان ، طودا ، أشما) وقد حدث كل هذا مع حزن عظيم وأسى مطبق لفقد الشاعر ابنه الوحيد ، والذي أكثر من رثائه في العديد من القصائد والمقطوعات ، وأنشأ فيه الذكريات المحزنة مع كل مناسبة تمر بعد فقده ، حيث تذكره في الحج وفي العيد ، وفي رمضان .. إلخ على نحو:

قد أهل العام الجديد علينا ... يا حبيبي وأنت تسكن لحدك

يا حمزة هذا العيد أول ... مرة أحياه بؤسا

وأهل شهر كنت أول فرحة ... فيه تطالعني فغبت على المدى [٤]

فقد ((ظلت ذكرى الابن الفقيد لا تبرح مخيلة الأب الشاعر، فهو يتذكره دوما، فتهطل أمطار الأحزان الشعرية فياضة، ويعصف الأسى بذلك القلب الواهي ولكنه مع ذلك كله يبرز الأثر الديني والإيماني العميق في احتسابه ـ صابرا مؤمنا ـ في

---

(١) سورة الزمر آية ١٠ .

(٢) سورة البقرة آية ١٥٥ .

(٣) صحيح البخاري (الحديث رقم ٦٤٢٤) ، ط٢ ، (الرياض ، دار الريان ، ١٤٠٩هـ).

(٤) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٢٠ .

فقد ابنه ، والتجائه إلى الله سبحانه وتعالى ، وطلب الصبر والعون منه سبحانه))[١] ، وقد يتداخل الحزن والتفاؤل حيال القدر (مصيبة الموت) فيبعثان رؤية شاعرية تجمع بين الشكوى إلى الله والصبر والاحتساب ، مؤصلا كل ذلك الإيمان بالله والتسليم والقبول .. كما تقول : فوزية القاضي في رثاء زوجها :

أشكو إلى الله لا أشكو إلى أحد ... إن شاء أسعدنا أو شاء أشقانا
وأكتم الحزن في الأحشاء مرتعه ... ويثمر الحزن في الأحشاء نيرانا
لا نملك الحل فالأقدار غالبة ... والله خالقنا بالصبر وصانا [٢]

فقد رثت زوجها بأكثر من قصيدة ، وصورت معاناتها ومآسيها بعد فقده ، وما تعانيه من تيتم أبنائها ، فجاء رثاؤها مليئا بلوعة الحزن وألم الفراق ، وما ذلك إلا لأنه قد توافرت فيه عواطف ثلاث ، عاطفة المرأة برقتها ورهافة إحساسها ، وعاطفة الزوجة الفاقدة ، وعاطفة الأم الحانية ، ولم يصرفها ذلك عن القبول والتسليم ولذا لجأت إلى الله شاكية باكية وأعرضت عما سواه ، ولعل شكواها هنا تتضمن بعدا آخر ، فهي تشكو عدم تخلصها من البكاء والحزن مع يقينها باليقين وثواب الصابرين ، وأن الصبر وصية الله لعباده ، فشكواها ليست مقتصرة على حدوث المصيبة ولكنها تشكو من تبعياتها وأثرها المتمثل في البكاء المستمر ، ولذا نجدها بعد أبياتها السابقة تقول :

الموت حق وكل الناس تعرفه ... ونكره الحق أحيانا وأحيانا
وتطفئ النار في الأحشاء أدمعنا ... لذا بكيت وأرجو الله غفرانا [١]

---

(١) شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : عبد الله باقازي ، (المدينة المنورة ، نادي المدينة المنورة الأدبي) (د.ت) ص٣٣ .

(٢) نماذج لشاعرات من منطقة القصيم : نوال الثنيان ، ط١ ، (اللجنة النسائية لمهرجان الجنادرية بالقصيم (اللجنة الثقافية) ١٤١٩هـ) ص٣٨ .

فهي تعلم أن الشرع المطهر قد حرم النياحة على الميت ، وأنه ربما يعذب بسبب ذلك ، كما ورد في نصوص نبوية متعددة ، ولذا تستغفر الله وترجوه الصفح عن بكائها الذي لم تستطع الخلاص منه ، وما دفعها إلى ذلك إلا إيمانها العظيم الذي أفضى بها إلى القبول وتسليم الأمر لخالقها الكريم ، وهذا التسليم والقبول إزاء الأقدار لا يعني عدم الالتفات إلى مسببات الأشياء ، وتحميل القدر كل شيء ، وهذا لا يتنافى مع الإيمان كما تنص على ذلك نصوص وآثار العقيدة ، التي أمرت الإنسان بأخذ الحذر وتجنب التهلكة .. إلخ ، وهذا ما يعالجه محمد هاشم رشيد في رثاء طفلة قد دهسها سائق متهور ، حيث يتألم لواقع تلك الطفلة ، وينتقد موقف من يبررون جنايته بالقضاء والقدر ، هاربين من الإحساس بالمسؤولية :

ويـا فتـاتي جنـى البشـر	فحطمـوا قلبـك الطهـور
وأسـندوا الـذنب للقـدر	كأنـه ناضـب الشعـور
....	....
وهكـذا تهـدر الـدماء	ويمـرح المجـرم الأثيـم
وتصـعد الـروح للسـماء	تشـكو إلى الخـالق العظـيم [٢]

فالشاعر ينتقد منهجا وأسلوبا معينا ولا ينتقد فكرا أو عقيدة ، فيرى الأزمة والمعاناة كامنة في المنهج لا العقيدة ، ولهذا نجده في البيت الأخير يصور صعود روح الطفلة إلى ربها شاكية مأساتها وجريمة إزهاق روحها من ذلك المجرم ، كما تشكو جناية البشر بعدم محاسبة المجرم ، وإسناد ذلك إلى الأقدار دون تمعن في مقتضياتها

---

(١) المرجع السابق .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، محمد هاشم رشيد ، ط٢ ، (نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٤١٠هـ) ص١١٥ .

وأسبابها، لأن الإيمان بالقضاء والقدر يقتضي العمل وأخذ الحذر ولا يعني التكاسل والقعود، وقد نجح الشاعر في المجيء بصورته الأخيرة ، حيث إنها خلصته من تهمة عدم قبول الأقدار والتسليم لها لتتكشف رؤيته متمثلة في قبول القدر قبولا معينا ، كما أن هذا البيت يحمل تكنيكا جماليا آخر يتمثل في عدم إهمال من يهدرون الدماء ويتهاونون في سفكها دون أدنى إحساس بجرم أو مسؤولية ، حيث تصعد تلك الأرواح المسفوكة إلى بارئها فتشكو إليه ، كما أنها تكتسب حياة جديدة ولهذا جعلها (تصعد، تشكو) بعد موتها ، ولم يجعل هذا خاصا بالفتاة المرئية فقال : (تصعد الروح) ولم يقل (روحها) لتكتسب النظرة شمولية وعمومية ترتقي بنبلها الديني والإنساني الكبير.

وإذا كان القبول والتسليم في النماذج السابقة قد انتاب عواطف الشعراء فيه الحزن والأسى وسيطر على بعضها البكاء والآلام ، كما أن التفاؤل فيها قد ورد خافتا ولم يستطع الخلاص من هول المصاب ومعاناة الفقد .. إذا كان ذلك فإننا نجد القبول والرضى يتألق بصورة أجلى عند رثاء الشهداء والصالحين ، وما ذلك إلا لما ينتظرهم من الثواب والكرامة والنعيم ، ففي قصيدة بعنوان (الشهيد) لمحمد بن سعد الدبل .. يقول :

لقد فاز في أولاه بالمطمع الذي	يؤمله في دار أخراه إذا شدا
كأني به ، والنصل يهوي بصدره	ترنّح معتزا وشمر واشتدا
يدافع نفسا عاجلتها منية ..	لعل لها في دفعها بعض ما يسدى
فنادى به في عالم العرش هاتف	إليّ فقد وفيت سيفك والغمدا[1]

---

(١) معاناة شاعر ، محمد بن سعد الدبل ، ط١ ، (الرياض ، مطابع العبيكان ، ١٤٠٥هـ) ص٢٤.

فالشهيد يلبي نداء إلهيا عظيما، قد اختصه كرامة وإجلالا ، وتدور الفكرة حول الموازنة بين حياتي الشهيد المتمثلتين في (أولاه - أخراه) ، لتنحسم في النهاية لصالح الأخرى ، ولهذا نجد سيطرة اللغة الراضية الفرحة في نحو (فاز ، يؤمله - المطمع - ترنح - معتزا ، شمر ..) ولا نجد تلك اللغة الباكية الحزينة ، والمتألمة الضاجرة ، وتقع الأبيات في المقطع الأول من القصيدة ، لتمثل واقع الشهيد في الدنيا وما قام به من بلاء في الجهاد ومقاتلة للعدو إلى أن يسلم روحه لله ، ثم يأتي المقطع الثاني ليصور واقعه ومآله في الدار الآخرة :

ألا ليت صحبي يعلمون بما أفا ... عليَّ إله الكون من خير ما أسدى

....

ألا ليت صحبي ينظرون أريكتي ... وما أنا فيه من نعيم قد امتدا

وحولي نبع الكوثر العذب مرتع ... ومن نظرات العين ما يبعث السعدا[1]

وهو هنا يستلهم المعنى القرآني العظيم الذي ورد في قوله تعالى : ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾ فَرِحِينَ بِمَآ ءَاتَىٰهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِٱلَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا۟ بِهِم مِّنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴿١٧٠﴾ ﴾[2].

كما يستلهم هذا المعنى بصورة أوضح عبد الرحمن العشماوي حيث يقول في رثاء الشهيد أيضاً :

---

(١) المصدر السابق.

(٢) سورة آل عمران آية ١٦٩ ، ١٧٠ .

مـوت الشـهيد حياتـه ، وحياتنـا في لهونـا الفتـاك عنـوان الـردى
يـا مـن قطعـت إلى الجهـاد مسـافة مـا زال يحبـو دونهـا مـن أخلـدا [1]

وإذا كان هذا الاستلهام لآيات الجهاد وما فيها من بيان لعظيم ثواب ومنزلة الشهداء يكثر في رثاء الشهداء فإن هناك من يستلهم ويوظف آيات أخرى لم تكن خاصة بالجهاد ومقتضياته ، كما فعل الشاعر جاسم الصحيح في رثائه للاستشهادية الفلسطينية ذات الستة عشر ربيعا (آيات الأخرس) :

هكذا (آيات) لبت داعي (الجمعة) للذكر
وصلتها من القلب وجوبا ونوافل
ثم عادت بربيع شاعر في دمها المنظوم
واشتاقت إلى تقفية الماء بمنثور الجداول
وأحالت من دوي الجسد الهادر
لحنا واحدا
وزعه الحب تقاسيم على كلِّ الفصائل [2].

فالآية الموظفة هنا هي قوله تعالى : ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَوٰةِ مِن يَوۡمِ ٱلۡجُمُعَةِ فَٱسۡعَوۡاْ إِلَىٰ ذِكۡرِ ٱللَّهِ وَذَرُواْ ٱلۡبَيۡعَۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُمۡ تَعۡلَمُونَ ٩﴾ [3].

---

(١) عندما يعزف الرصاص ، عبد الرحمن العشماوي ، ط٢ ، (الرياض ، مطابع العبيكان ، ١٤٢٣هـ) ، ص٣١ .

(٢) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ط١ (الطائف ، نادي الطائف الأدبي ، ١٤٢٤هـ) ، ص١٤١ .

(٣) سورة الجمعة آية ٩ .

وقد أتى بها الشاعر ليدل على أن تلك الفتاة قد قامت بالجهاد مع عدم فرضيته عليها، على حين تخاذل وتقاعس عنه الرجال المقتدرون مع فرضيته عليهم ، ووجد في نداء الجمعة ما يخدم رؤيته حيث إنها دعوة خاصة بالرجال دون النساء ، فاستخدم الآية القرآنية ليرصد من خلالها المفارقة بين الفتاة الشهيدة والرجال المتقاعسين في رؤية رمزية وتكنيك فني بديع .

وبالتالي فإننا نلاحظ أن الشعراء قد استشعروا أن الشهيد قد جاد بنفسه وقدمها لله فكيف يضن بها الآخرون ...!؟ ومن هنا كان رثاء الشهداء لديهم مثال الرضى والقبول ، والإجلال والتقدير ، منطلقين في ذلك من مبدأ دينهم الإسلامي القويم ومتمثلين نصوصه العظيمة فيما يقولون .

وكما يكون الاطمئنان والرضى سائدا الإبداع الشعري في رثاء الشهداء لعظيم منزلتهم ورجاء نجاتهم ، فإنه يكون أيضا في رثاء الصالحين وأهل التقى والورع وأكثر ما يتجلى ذلك في رثاء العلماء الربانيين الذي قد شهدت لهم الأمة بالإخلاص والتقى والفضل والإيمان ، ومن هذا رثاء عبد الرحمن العشماوي للشيخ (محمد ابن عثيمين) - رحمه الله - :

لحق الشيخ بركب الصالحين فلماذا يا جراحي تنزفين
ولماذا يا فؤادي تشتكي ولماذا يا دموعي تذرفين

. . . .

فارق الدنيا التي تفنى إلى منزل رحب وجنات وعين
ذاك ما نرجو وهذا ظننا بالذي يغفر للمستغفرين
رحل الشيخ على مثل الضحى من صلاح وثبات ويقين[1]

---

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٨٦٣ .

فيقيم حواراً منطقياً بين عقله وعاطفته، وتمثل عقله الأدلة المنطقية البارزة في لحاق الشيخ بركب الصالحين، ومغادرة الدنيا الفانية إلى الجنة الباقية ، بينما تمثل عاطفته جراحه النازفة وفؤاده المشتكي ودموعه الذارفة ، وتبرز صورة العاطفة في أول النص (البيت الأول والثاني) ثم تختفي بعد ذلك وتطغى عليها رؤية العقل مما يدل على غلبتها ونجاحها في ذلك الحوار .

وليس هذا التفاؤل والرضى مقصورا على رثاء العلماء الزهاد ، بل إنه قد يكون في رثاء الأقارب والأصدقاء الذين قد احتفظت لهم ذاكرة الراثي بالتقوى والعبادة والصلاح ، ومن أمثلة ذلك ما يقوله محمد بن حسين في رثاء والده :

لو تنطق الأسحار وهي عليمة شهدت بأنك تالي القرآن
متهجدا متعبدا متضرعا باكي المدامع غير ذي عصيان
تمشي بأرض الله مشية معشر أوصافهم في سورة الفرقان [1]

فشخصية والده العابدة الخاشعة ، وما تختزنه ذاكرته من صفاته الدينية ، تجعله يعيش الرجاء والأمل في المغفرة لوالده والرحمة الإلهية ودخول الجنة ، ونجده يتعزّى هنا بما ورد في سورة الفرقان من صفات عباد الله وهي قوله تعالى: ﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَٰمًا ﴿٦٣﴾ وَٱلَّذِينَ يَبِيتُونَ لِرَبِّهِمْ سُجَّدًا وَقِيَٰمًا ﴿٦٤﴾ ﴾[2] إلى آخر الآيات ، وتعزيه وتفاؤله بهذه الآيات وما جعله يستذكرها هنا هو ما ورد في آخرها من ثواب للواردة أوصافهم حيث يقول تعالى: ﴿ أُو۟لَٰٓئِكَ يُجْزَوْنَ ٱلْغُرْفَةَ بِمَا صَبَرُوا۟ وَيُلَقَّوْنَ فِيهَا تَحِيَّةً وَسَلَٰمًا

---

(١) الديوان المخطوط (هوامش الذات) .

(٢) سورة الفرقان آية ٦٣ ، ٦٤ .

﴿٧٥﴾ خَالِدِينَ فِيهَا حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا ﴿٧٦﴾ ﴾[١] ، كما أتى هذا الجزاء ختاما لتلك الآيات فإن الشاعر يختم قصيدته مستوحيا ذلك فيقول :

يا من تذوب حشاشتي من فقده ... نم في جناب الله في رضوان
واهنأ بعيش في جوار الله في ... ترف النعيم وروضة الإحسان [٢]

حيث تمتلئ نفسه يقينا وإيمانا بأن الله سيدخل والده الجنة ، وهناك سيعيش منعما مكرما ، فيزول ما يعانيه من آلام الفقد وجور المصاب.

وكذلك عبد الرحمن آل عبد الكريم يختم رثاءه في والده ببيت يملأ نفسه اطمئنانا فيقول :

حسبي أبي وقد افتقدتك فجأة ... أني عهدتك في صلاتك تخشع [٣]

فيحتسب عند الله ما عهده من صلاة والده وخشوعه فيها راجيا أن يكون في ذلك تخفيف فجأة الموت التي أفقدته والده العزيز .

وهكذا فقد كانت نزعة الرضا والتسليم هي الاتجاه السائد والتشكيل المتقاطع مع لوعة الفراق ومرارة الفقد وقد تبلور ذلك من واقع تصور إيماني يؤسسه الدين الإسلامي العظيم بتوجهاته ونظامه التكاملي الواسع .

٢- النصح والادكار

قصائد الرثاء يقع بين يديها حادث الموت ومصيبة الذهاب ، فهي من قصائد المناسبات في غالبها الكثير ، والمبدع والمتلقي فيها يعيشان كلاهما حالة نفسية خاصة ،

---

(١) سورة الفرقان آية ٧٥، ٧٦

(٢) الديوان المخطوط (هوامش الذات)

(٣) خلجات قلب : عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ص٧٢

قد لا تتوافر في غير ذلك الموقف ، حيث تتسم حالتهما بالحزن والتأثر العاطفي ، فتهرق الدموع ويعلو النحيب ، ويتذكر الجميع ، ويرى كل مصرعه ومآله الذي لابد منه ، فتثوب النفس إلى الرشد والاتعاظ ، وتحس بالتقصير والإهمال ، وإزاء ذلك تتكون التجربة الشعرية النابعة من الإحساس بضروة الاتعاظ والاعتبار ، والإرشاد والمناصحة ، حيث يحس الشاعر ذلك بنفسه ، كما أنه يجده حاجة ملحة في أنفس جمهوره ومتلقيه ، ثم تنفعل العاطفة بهذا الإحساس ، وهذا الأمر طبعي ومعروف حيث إنه من المكونات السيكولوجية للنفس الإنسانية ، ومع تطور الفكر البشري وتوسع وتعدد قنوات الاتصال والخطاب أصبح ذلك الإحساس ليس مقصورا على الشعر بل إنه قد تجاوزه إلى جميع الفنون القولية والكتابية والصور الفوتوغرافية .. إلخ ، عبر وسائل إعلام واتصالات وقنوات متعددة ، ومن النماذج اليسيرة لذلك ما نشاهده من صور حوادث السيارات وضحاياها البشرية ، وما تكتب من عبارات على تلك الصور التي ينشرها الإعلام الأمني بهدف النصح والتذكير وتفادي تلك المواقف المحزنة ، ومثل ذلك ما ينشر بهدف التحذير من المخدرات وسوء عواقبها ... إلخ .

والرثاء يجده الشاعر بإحساسه المدرك مناسبة للاتعاظ والنصح ، وقل أن توجد ، قصيدة في الرثاء لم تتضمن هذا المعنى أو تتطرق له ، على مر التاريخ الإبداعي و... ((إذا كان من يبكي ميتا أو يعزِّي فيه يعرض للحياة وأنها زائلة ، وأن الموت نهاية كل شخص ، وأن على الناس أن يفكروا دائما في هذا المصير الذي ينتظرهم ، وأن يتجهزوا له ويعدُّوا زادهم قبل أن تأزف الآزفة وتحل الكارثة ، وهي كارثة مقررة لا مفر منها ولا محيص))[1] حتى إن الشعر الجاهلي قد تضمن ذلك مع أن ((طبيعة الحياة الدينية لم تستطع إشباع طموح الأفراد الذين يبحثون عن الحقيقة أو تشبع

---

(١) الرثاء : شوقي ضيف ، ط٣ ، (القاهرة ، دار المعارف) (د.ت) ، ص٩٩.

تأملاتهم الفكرية))[١]، ولكن التكوين العقلي البسيط وجد في الموت موعظة ونصحاً، ليقول شاعر ذلك العصر:

في الذاهبين الأولين من الـ ... قرون لنا بصائر
لما رأيت موارداً ... للموت ليس لها مصادر
لا يرجع الماضي ولا ... يبقى من الباقين غابر
أيقنت أني لا محالة ... حيث صار القوم صائر [٢]

والخنساء تقول في إحدى مراثيها لأخيها صخر :

لا خير في عيش وإن سرنا ... والدهر لا تبقى له باقية [٣]

ثم بعد ذلك أتى الإسلام ليصبح حالة روحية تتلبس الإنسان العربي ، وتشكل الحضارة العربية ، وتمثل المحور الأساسي الذي يتحرك تفكير الشعراء في إطاره ، وإذا به يجعل قضية الموت مجالا رحبا للاتعاظ والنصح من خلال نصوصه المطهرة في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ، ويتأثر بذلك الشعر ويسترسل فيه ، حتى إننا نجد بعض المراثي تنشأ لهذا القصد ، وتدور حول تلك الرؤية ليصبح في بعضها موضوعا أساسا إن لم يكن وحيداً متفرداً .

والرثاء السعودي المعاصر مليء بمعاني النصح والادكار ، فهذا حسين سرحان يقول في رثاء جده :

---

(١) المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام : مقبول النعمة ، ط١ ، (بيروت ، دار صادر ، ١٩٩٧م) ص١٩.

(٢) مروج الذهب ، أبو الحسن المسعودي ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط٤ ، (مصر ، مطبعة السعادة، ١٩٦٤م) ٦٩:١ .

(٣) شعر الخنساء : تحقيق وشرح كرم البستاني ، ط٢ ، (بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٢م) ، ص٢٠٧.

نـأتي ونـذهب كالأطيـاف خايلـها طـرف سقته يـد الظلـماء بالوسـن
تذكّر النـاس ، أيـن النـاس أيـن همـو؟ مضـوا مـن المـوت فـوق المركـب الخشـن
كـم تحـت هـذا الثـرى مـن سـيد لبـق ومن مسود ومـن غـر ومـن فـطن[1]

فتشير إلى حالة الإنسان الذي يأتي كالطيف ثم ينتهي إلى الموت في هذه الحياة، ويستخدم ضمير المتكلمين (نأتي ، نذهب) ، وكأنه يحس بأن هذا الإحساس كما يخالجه يخالج غيره من الناس ، ويحمل البيت تكنيكا فنيا تبرزه الصورة البيانية التي لا نراها مقتصرة على تحليلها البلاغي البسيط المتمثل في التشبيه والتشخيص أو الاستعارة، ولكنها قد تحمل بعدا رمزيا يقع بين دال ومدلول في ثنائية متجاورة، فالظلماء دال ومدلوله الدنيا ، والوسن دال ومدلوله الغفلة واللهو في الدنيا، والتجاور بين هذه الدوال أو المدلولات يعكس ما بينها من وشائج القربى والتلاحم، فالغفلة واللهو ونسيان الآخرة أمور تبعث الانهماك في الدنيا والاغترار بها والعب من ملذاتها ونسيان ما سواها ، كما أن الدنيا فاتنة مغرِّرة تدعو إلى الغفلة والنسيان ، ثم بعد تحدثه بضمير الجميع نجده يتجه إلى المفرد المخاطب (تذكر الناس ..) لينتقل من الإجمال إلى التخصيص ومن مخاطبة الجمع إلى الواحد، زيادة في التذكير وتأكيدا له ، وكأنه بعد وعظ الجماعة يعظ كل واحد بمفرده، وهذا من ملامح الاهتمام بالإنذار والإبلاغ والتأكيد عليه ، ومن أمثلته الشهيرة التي تذكرنا به ما فعله النبي - صلى الله عليه وسلم - في إحدى خطبه حيث بدأ بوعظ ومناصحة الجميع (أيها الناس) ثم انتقل إلى التفصيل (يا عباس بن عبد المطلب ....) (يا صفية بنت عبد المطلب لا أغني عنك من الله شيئا ..)[2] ثم بعد هذا الاحتفاء من الشاعر بمعناه نجده في بيته الأخير يدعو إلى

(١) أجنحة بلا ريش : حسين سرحان ، (الطائف ، نادي الطائف الأدبي) ، (د.ت) ، ص٧٥ .
(٢) صحيح مسلم (٩٣٢) ، ط١ ، (مكة المكرمة ، دار الخير ، ١٤١٤هـ) .

إعمال الفكر والتأمل فيما تحت هذا الثرى من الأجساد الفانية التي تتعدد وتتباين أوصافها من سيد ومسود ، وغر وفطن ، وما هذا التمثيل المتباين إلا للدلالة على كثرتها وتعددها.

ويسيطر هذا المعنى على الشاعر في أغلب مراثيه ويردده فيها مع كل مناسبة رثاء، مما يجعلنا نطمئن إلى قولنا بأن لديه إحساسا ذاتيا بتساوي جميع الناس في الموت وإتيانه على كل فئاتهم من كبير وصغير ، أو غني وفقير ، أو عظيم وحقير ، إذ نلمح هذا إضافة إلى ما سبق في رثائه لصديقه عبد الله بسيوني حيث يقول :

تفنى الليالي فقيرا عيشه غصص ولا تبالي بأرباب الملايين
سيان في مذهب الدنيا إذا انفصمت بذخ المغنين أو شقو المساكين
المال متّرك والعمر مستلب فكيف لا تستوي كل الموازين[1]

ونلمح الإضافة إلى معناه في النص السابق ، حيث أتى بخلاصة رؤيته في الاستفهام التعجبي (فكيف لا تستوي كل الموازين) أما النص السالف فقد مضى يعدد فيه الفئات الإنسانية مركزا على أسلوب المقابلة ، دون أن يجمع شتات تلك المقابلة ، وهذا من ملامح التطور والنمو في التجربة الشعرية لدى حسين سرحان ، ونستطيع أن نتابع مع ما سبق استمرار هذا النمو المعنوي في فكرة الشاعر ؛ فنجده ينتقل من نقل خلاصة فكرته ـ كما سبق ـ في أسلوب طلبي إلى أسلوب خبري ليتخلص من التساؤل والحيرة والبحث وينتهي إلى إقرار نهائي فيقول في رثاء حافظ إبراهيم :

خلق المرء للفناء وإن طا لت ليالي سروره والهناء[2]

---

(١) الطائر الغريب : حسين سرحان ، (الطائف ، نادي الطائف الأدبي) ، (د.ت) ، ص٥٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص٤٣.

وكما تقررت هذه الحقيقة عند حسين سرحان فإننا نجدها عند حفيظ الدوسري حيث يقول في رثائه .. جاعلا عنوان المقطع (كلنا للحفر) :

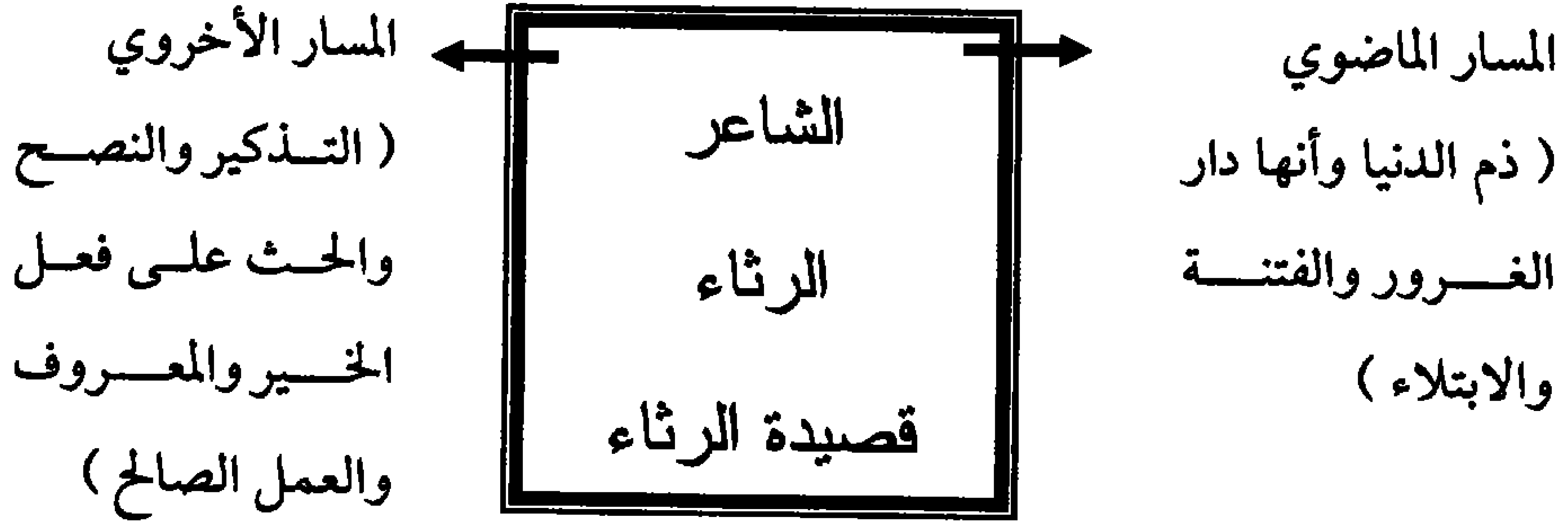
بين قبر . . وقبر
تسير النهاية
تلمع في الرمل
تلك الحكاية
يقتادها للعذاب السفر
هكذا . .
لا مفر
كلنا للحفر
. . . .(١)

فالاعتبار والاتعاظ هنا انطباع خاص وصادق فيه من الإحساس بقدر ما فيه من العقل ، ذلك أنه أشبه بالمعادل الموضوعي الذي ينشأ من الفراق والحرمان والفقد والحزن ، وهي مترادفات لمعاني صدمة الموت أو قدرته في تحويل هول المصيبة وروع الفاجعة إلى تذكر فناء الجميع وموت البشر ، وعندما يتداخل الإحساس والعقل في تكوين ذلك المعادل الموضوعي - والذي لابد من حدوثه - تتألف فنية التجربة الشعرية وتسمو العاطفة ، وتنبثق الرؤية الإبداعية مشبعة لهف العاطفة ومسيطرة على هياجها وانفعالاتها غير المحدودة ، فترطب النفس المحزونة بمثل (كلنا للحفر) ، وتتخذ الدلالة اللغوية من صيغة الجمع في المفردتين جمالا تعبيريا ينقل الإحساس الأكيد بموت الجميع ، كما أنه يدل على تجاوز الشاعر ذاته مصعدا عواطفه الذاتية لتسمو إلى مرتبة عواطف جميع المحزونين والباكين الفاقدين.

---

(١) قحط المحبة ، حفيظ الدوسري ، ط١ ، (مصر ، الصديقان للنشر ١٤١٨هـ) ص٦٤ .

ثم بعد هذا الوقوف التأملي العميق من الشاعر السعودي في مراثيه على إدراك فناء وموت البشر نجده ينطلق في مسارين متعاكسين تفرضهما أمور ثلاثة هي : واقع القصيدة الرثائية، ومكونات المبدع ، والبيئة المحيطة ، أولهما ماضوي ، أو دنيوي ، وثانيهما مستقبلي أو أخروي ، والقاسم المشترك بينهما الشاعر أو الرثاء أو القصيدة الرثائية ، فكلها تدل على نقطة الانطلاق التي ينبعث أو ينطلق منها هذان الاتجاهان المتعاكسان ، والاتجاه الأول يتركز في الدنيا والنظر إليها فيذمها الشعراء ويحذرون منها ويصفون غرورها ومفاتنها ، والاتجاه الثاني يتركز في التذكير والوعظ والحث على فعل الخير والمعروف والعمل الصالح والتزود من الحسنات ومفارقة الذنوب والمعاصي .. إلخ ،كما يوضحه الشكل التخطيطي التالي :



وعند البحث عن المصدر الأساسي في هذا الخطاب الشعري نجده الدين الإسلامي ، ولا عجب في ذلك فالقرآن الكريم مليء بالآيات التي دارت في فلك هذين الاتجاهين ، وسنجد شيئا من هذا يبرز جليا عند استعراض ومناقشة النماذج الشعرية ، أما تعميمنا لهذا التصور وجعله عاما في الرثاء السعودي فلأن تجسيد مشاهد الفراق والحزن والتحسر على الموتى من القواسم المشتركة بين الشعراء لا يختلف في التعبير عنها شاعر دون آخر سوى ما يلمح من العلو والانخفاض في مؤشر التجربة الشعرية وطبيعة بنات الأيام .

ومن أعظم مقاصد الوعظ والذكرى ذم الدنيا والتحذير منها ، وهو من مقاصد الدين الإسلامي التي ركز عليها ، فقال تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞۖ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَاۖ وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِٱللَّهِ ٱلۡغَرُورُ ٥ ﴾ [1] وقال أيضا : ﴿ كُلُّ نَفۡسٖ ذَآئِقَةُ ٱلۡمَوۡتِۗ وَإِنَّمَا تُوَفَّوۡنَ أُجُورَكُمۡ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۖ فَمَن زُحۡزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدۡخِلَ ٱلۡجَنَّةَ فَقَدۡ فَازَۗ وَمَا ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلۡغُرُورِ ١٨٥ ﴾ [2] ، ومن هنا فقد امتلأت به قصائد الرثاء ، ونظروا إلى الدنيا وشخصوا واقعها يقول عمر إبراهيم البري في إحدى مراثيه :

المكث في الدنيا الدنية زور ... هي كالخيار مؤقت مقدور
لا ترج في الدنيا الخلود فإنها ... كرحى على قطب الهلاك تدور
....
ذي الدار دار الاختبار لمن له ... عقل ودين بالهدى مغمور
تفنى الليالي فقيرا عيشه غصص ... طيش وعيش بالهوى معمور [3]

فبعد أن شخص واقع الدنيا بعدد من الأوصاف والتشبيهات نجده يقيم مقابلة بين صنفين من البشر ، أولها من يملك العقل والدين ، وثانيهما صاحب الطيش والهوى ، وقد أتت المقابلة في تقسيم لغوي وإيقاعي جميل يتمثل في التوازن بين الكلمات من حيث :

---

(١) سورة فاطر آية ٥ .

(٢) سورة آل عمران آية ١٨٥.

(٣) شاعر العهود الثلاثة عمر بن إبراهيم البري (حياته وشعره) : عبد الرحمن السبت ، ط١ ، (النادي الأدبي بجدة والنادي الأدبي بالمدينة ، ١٤٢٤هـ) ص٤٦١ .

لمن له = لمن به

طيش = عقل

دين = عيش

بالهدى مغمور = بالهوى معمور

وقد أزال هذا التناغم الإيقاعي شيئا مما نلحظه من الوعظ المباشر أو الخطابية الفجة ، فنأى به ذلك التقسيم والتناغم عن مزلق الخطاب الديني المفتوح إلى رحابة الإبداع الفني الممتع .

وإن كانت الدنيا دنية وشبيهة بالرحى عند عمر بري فهي عند الغزاوي غرور والمنى فيها سفه :

إن الحيــاة غــرور والمنــى ســفه وكــل فــان سيلقى ربه سلما [1]

ومن تكنيكات الغزاوي هنا اختياره كلمة (فانٍ) عادلا عن (حي) للتأكيد على صفة الفناء وإدراكها لجميع المخلوقين .

أما عبد الله بن إدريس فيصف الدنيا بالومض الذي يلوح ثم يختفي سريعا كما يرى فيها الغدر والمن والاسترجاع لما تعطيه ، فيقول في رثاء ركاب الطائرة الذين احترقوا فيها عام ١٤٠٠هـ بمدينة الرياض :

ومض يلوح وتختفي الآثار هـذي الحيـاة وطبعهـا الغـدار

مـا إن نهـل بصـرخة في سمعهـا كالنـاقمين تحوطنـا الأكـدار

حتى نراهـا تسـترد هناءهـا فيظـل وجـه عـابس وشـفار [2]

---

(١) مجلة المنهل : أحمد الغزاوي ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦ ، ص٥٥٠.

(٢) في زورقي ، عبد الله بن إدريس ، ط١ ، (الرياض ، دار العبيكان للنشر والطباعة ، ١٤٠٤هـ) ص١٩١.

فيركز على إضفاء الشمولية في صورته البلاغية القائمة على التشخيص لأنه يتحدث عن مأساة جماعية ولذا يبرز ضمير الجماعة في النص (نهل، الناقمين، نراها، تحوطنا) وقد أبرز هذا الصوت الجماعي متعددا ومتناويا فيما بين الفعل والاسم والضمير ، ويقابله صوت مفرد متعدد الأشكال في خروجه أيضا (يطل، وجه، عابس ، طبعها ، ...) ويبرز جمال المفارقة في كثرة وأثرة الصوت المفرد مقابل قلة الصوت الجماعي ، ليوحي أخيرا على سيطرة الدنيا وغلبتها للبشر ، ثم يصرخ بعد ذلك في تلك الجماعة قائلاً :

فتأهبوا بالزاد قبل رحيلكم فالموت يفجأ والردى دوّار [1]

وقد آثر فجأة الموت عن مجيئه أو حدوثه أو قدومه ، وفي هذا تناسق معنوي مع ما صوره سابقا من حال الدنيا وشبهها بالومضة السريعة ، فعنصر الحركة السريعة يعكس حال الدنيا ومآلها المباغت بعد ذلك.

وعند عبد الله بن سليم الرشيد تبرز صورة الدنيا بأضغاث الأحلام ، فيقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

يا لهذي الحياة أضغاث أحلا م ، وميقاتها حطيم رمائم

وأرانا فيها نعب من الرّنـ ـق[2] وآمالنا هوى وسخائم [3]

فلم يصفها بالحلم أو الأحلام ولكنها أضغاث أحلام آخذا ذلك من قوله تعالى: ﴿قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمٖۖ وَمَا نَحۡنُ بِتَأۡوِيلِ ٱلۡأَحۡلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ٤٤﴾ [4]، وهي الرؤيا التي لا يصح تأويلها لاختلاطها ، وتشبيه الحياة بها هنا يحمل عددا من الإيحاءات

---

(١) المصدر السابق .

(٢) الرنق : الماء الكدر (القاموس المحيط ص١١٤٦).

(٣) مجلة الدعوة ، عبد الله الرشيد ، العدد (١٧٠٧) ، ٢٢:٥:١٤٢٠هـ ، ص٦٢ .

(٤) سورة يوسف آية ٤٤ .

والدلالات غير المحدودة ، التي تعكس عدم ثبات حال الدنيا وسرعة تغيرها وعدم وضوحها .... إلخ .

وهكذا فإننا نجد أن ذم الدنيا أو الحياة وما فيها من التغير ، وتصوير عدم ثباتها قد ملأ قصائد الرثاء ، وما دفع الشعراء السعوديين إليه هي مبادئ ومقاصد الدين الإسلامي ، وهنا تبرز ملاحظة مهمة وجديرة بالوقوف ، حيث لم يذم الشعراء الزمان أو يسبوا الدهر لحرمة ذلك والنهي عنه في الشرع ؛ بينما اتجهوا إلى الدنيا فشتموها وشخصوا تنكرها وتغير أحوالها ولورود ذلك في الشرع المطهر ، وقد تناول الشعراء وهم يصفون الدنيا ويذمونها عقد الموازنة بينها وبين الدار الآخرة ، أو الدار البرزخية محاولين إجلاء الفارق الجوهري بين دار الفناء ودار الخلود ، لتنعكس تلك الموازنة على توحيد المفهوم الأساس القائم على ذم الدنيا والتزهيد فيها مضافا إليه الندب إلى الآخرة والحث على الفوز بها ، ومعلوم أن هذه الموازنة من مضامين القرآن الوعظية التي ترد في العديد من الآيات ومن ذلك قوله تعالى: ﴿كَلَّا بَلْ تُحِبُّونَ ٱلْعَاجِلَةَ ﴿٢٠﴾ وَتَذَرُونَ ٱلْـَٔاخِرَةَ ﴿٢١﴾﴾ [1] وطرق هذه المضامين أثناء الرثاء يسمو به ويعلي من تأثره ويجعل المتلقي يتفاعل معه تفاعلا تأمليا وروحيا ، كما أنه يكسب القصيدة الرثائية صدق التجربة ، ومعاناة العاطفة ، ومن النماذج الرثائية في ذلك ما قاله صالح بن سليمان بن سحمان في رثاء الشيخ عمر بن حسن آل الشيخ :

يا عامرا بيت هذي الدار كن حذرا ... من وثبة ذات أنياب

واعمر بديلا له بيتا يقال له ... بيت الخراب وبيت الدود يا داري[2]

---

(١) سورة القيامة آية ٢٠، ٢١ .

(٢) ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق وتقديم (إبراهيم الفوزان) ، ط١ ، (دمشق ، دار الفكر ، ١٤٠١هـ) ، ١٩٧/١ .

ولا شك أن التذكير بالقبر وما فيه من الوحشة والدود من أعظم المواعظ ، ومن الملفت للنظر حث الشاعر على عمارة البيت البديل ، حيث رغب في عمارته ، ولم يفصح عن كيفية العمارة أو أسلوبها ، بل جعل الأمر مفتوحا أما المتعظين ، ليكون هناك مجال للتأمل والمراجعة ، ومحاسبة النفس ، والارعواء عن الذنوب والمبادرة إلى فعل الخير والإحسان .

أما عبد المحسن حليت فإنه يجعل الموازنة بين الدنيا والآخرة ، حيث يعاف المرثي الدنيا ويزهد فيها راغبا إلى نعيم الآخرة ليعيش هناك مع النبي صلى الله عليه وسلم ومع صحابته وسائر المؤمنين الصادقين في نعيم خالد فيقول في رثاء صديق له :

قد عاف دارا من الأوزار قد حبلت ... وزار دارا بها المختار مشمول
فيها الصحابة فيها المؤمنون على ... أكناف روض به للروح تهليل
في جنة أهلها لا شك أوجههم ... بيض عليها من الرحمن تكحيل
فالنار نائية والعين راضية ... والذنب مغتفر والصفح مأمول
والناس فيها على التقوى سواسية ... ينالهم من ثناء الله تنويل[1]

وقد ترددت هذه المعاني - إضافة لما سبق - في كثير من قصائد الرثاء السعودي ومن الشعراء الذين وردت عندهم زاهر الألمعي [2] ، ومحمد حسن فقي [3]، ومحمد السنوسي [4]، وعبد السلام هاشم حافظ [5]، وغيرهم .

---

(١) مقاطع من الوجدان ، عبد المحسن حليت ، ط١ (١٤٠٣هـ) ، (د.م) ، ص١٢٤.

(٢) الألمعيات ص١٢٧ .

(٣) الديوان ٦:٤٢٥ .

(٤) الديوان ص١٩٢ .

(٥) الديوان ص١٣٧ .

ثم بعد هذا التصوير لحال الدنيا وما بها من الفتنة والغرور ، ونهايتها المؤلمة المفاجئة نجد الشعراء بعد وعيهم بذلك كله يتجهون إلى التذكير والنصح ، فيعظون ويرشدون ويوجهون دعواتهم وصيحاتهم عبر وسائل إبداعية متعددة، فتارة يكون الموت والفقد واعظا ومذكرا للشاعر، ليصبح الشاعر مفعولاً به ، وتارة يكون فاعلا فيتوجه بالتذكير والوعظ إلى غيره، ومن الأول قول عبد الله بن إدريس في رثاء الملك خالد ـ رحمه الله ـ :

يذكرنا موت الحبيب مصيرنا ... ويشعرنا أن نستعد ونلحقا
وما نحن إلا كالقطيع تهيجه ... ذئاب فيهتاج القطيع تمزقا
وما هي إلا برهة أو هنيهة ... يعود جفول في النبات محدّقا [1]

فالموت هنا ورد واعظا ومذكرا ومشعرا بأسلوب التشخيص ، ولا يقتصر هذا الأسلوب البلاغي على جماله التركيبي وتضاعف دوره الحيوي (يذكرنا ، يشعرنا) من خلال تكرر الفعل المضارع ؛ ولكنه يأخذ بعدا إشاريا أو رمزيا ليومئ إلى تحول ذلك المشخّص (الموت) من الفرد إلى مجموعة من الذئاب المفترسة ، التي تزداد يوما بعد يوم ، ومعيار زيادتها موت وفقد الأحباب والأصدقاء ، لتظل العلاقة طردية مع كل فقد أو موت ، فتزداد الذئاب وبالمقابل يقل القطيع ، وهكذا يوما بعد يوم حتى تكتمل الصورة البلاغية التي حذف فيها الشاعر وجه الشبه ليعطي التشبيه قوة خيالية أكبر حيث تحول من تشبيه مقيد إلى تشبيه يطلق العنان لخيال القارئ ليخمن وجه الشبه الذي تركه معلقا حتى يتيح للقارئ فرصة المشاركة في إكمال الصورة الموحية بفناء وزوال البشر .

---

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص٢٠٦ .

وإذا كان الادكار والوجل مهيمنا على النفس عند فقد من تحبه أو تجله ، فإنها تلجأ إلى الله خائفة متضرعة ، وكأن هذه النفس تحس مصرعها بمصرع عزيزها وترى موتها بموته ، فتلهج بالدعاء والبكاء أمام خالقها .. كما يقول عثمان بن سيار في رثاء شهداء الطائرة حيث يختم رثاءه ببيتين يجعلهما مقطعا مستقلاً :

يا إلهي الطف بعبد مؤمن   في قضاء شئته لي وقدر
واحمني من فجأة الموت أو الـ   ـموت (صبرا) أنت لي نعم الوزر(١)

ونحس في مضمون البيتين مدى خوف الشاعر وما تعانيه ذاته من القلق ، وهو يتضرع إلى ربه متوسلا إليه بإيمانه بالقضاء والقدر ، ويسأله اللطف وأن يحميه من فجأة الموت أو الموت صبرا ، وما دفعه إلى التعوذ من هذا الموت ، وهو الموقف الذي تفاعلت به عاطفته وأهاج ضرامها حينما مات جميع ركاب الطائرة محترقين بداخلها ، وما في ذلك من الفجأة ، وقد استعاذ النبي صلى الله عليه وسلم من موت الفجأة لما يحمله من ترويع لذوي الميت ومفاجأتهم بالمصاب .

أما الصورة الثانية فهي التي يكون فيها الشاعر واعظا مذكرا ، فكأنه بعد وعيه وعظ وتذكير الموت يتحول إلى ناقل متفاعل ، فيتجه إلى غيره حاملا تلك الرسالة المتلقاة فيعظ وينصح الآخرين ، وقد يكون هذا الوعظ خاصا كما فعل محمد بن سعد بن حسين في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير فهد بن سلمان حينما اتجه إلى تذكير ووعظ والده الأمير سلمان بن عبد العزيز :

نذكّر سلمان وإن كان ذاكرا   فتذكير أصحاب اليقين سليم
به أمر الله النبي محمدا   بذارية فيها الكلام حكيم
إذا رحل الفهد الكريم فإنه   لدى الخلد إن شاء الإله مقيم

---

(١) بين فجر وغسق ، عثمان بن سيار المحارب ، ط١ ، دار العلوم للطباعة والنشر (د.ت) ص١١٨ .

تعزّ فما في الخلق حيّ مخلد على أن فقد الأكرمين عظيم
إذا استرجع الإنسان كان هداية وصلى عليه الله وهو رحيم [(١)]

حيث يحاول الشاعر الاقتراب من الأمير سلمان ليناجيه ويذكّره تذكيرا أخويا صادقا ، ينأى فيه عمّا يحمله شخص سموه من صفات السيادة والإمارة ، ولذا نجده يناديه بـ (سلمان) دون الأمير أو سيدي أو صاحب السمو أو .. إلخ ؛ من الصفات المتمثلة فيه ، ومن النص نجد اهتمام الشاعر في بلورة وصياغة فكرته الرئيسة فيركز على أهمية التذكير وجدواه وأنه غاية دينية سامية ، وهنا يبرز التناص القرآني بأسلوب إشاري ، حيث يشير إلى الآيات القرآنية بالمعنى ، ولا يكتفي بذلك ولكنه يشير في الهامش إلى الآيات ، والآية الأولى التي أشار إلى سورتها هي قوله تعالى في سورة الذاريات : ﴿ وَذَكِّرْ فَإِنَّ ٱلذِّكْرَىٰ تَنفَعُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿٥٥﴾ ﴾ [(٢)] وهذه الآية تتحدد من خلالها الانطلاقة الأولى لرؤية الشاعر والمتضمنة ضرورة التذكير والقيام به ، أما الآية الثانية فتأتي بعد التذكير والاحتساب في المصاب وتتضمن الجزاء والثواب وقد أشار إليها في البيت الأخير وهي قوله تعالى : ﴿ ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيْهِ رَٰجِعُونَ ﴿١٥٦﴾ أُوْلَٰٓئِكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَٰتٌ مِّن رَّبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ وَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُهْتَدُونَ ﴿١٥٧﴾ ﴾ [(٣)]

فالتناص الإشاري هنا قد أعطى النص مجالا واسعا من التخيل والتأمل مع ما نجده من سهولة الألفاظ ، لأنه يدعونا إلى استحضار تلك النصوص الغائبة والتي هي مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص وفض مغاليق نظامه الإشاري .

---

(١) الديوان المخطوط (هوامش الذات) .

(٢) سورة الذاريات آية ٥٥.

(٣) سورة البقرة آية ١٥٦ ، ١٥٧ .

وكما ورد التذكير خاصا وموجها إلى فرد معين كما عند بن حسين سابقا ؛ فإنه قد يرد عاما يتوجه فيه إلى الجماعة بدل الفرد، بل إنه قد ينطلق انطلاقاً غير محدود ليشمل جميع البشر فيكون صيحة إنذار تعم الآفاق كما فعللا عبد الله بن سليم الرشيد في رثاء أرمينيا من زلزال وقع بها فحصد آلاف البشر عام ١٩٨٩م ، فاستغل الشاعر ذلك ووجده مناسبة للتذكير والتخويف بالله ، ومما يجعلنا نطمئن إلى القول بأن ذلك كان هدف القصيدة ومحورها الأساسي أمور كثيرة فعلاوة على ما يتضمنه النص ، نجد العنوان (غضبة الله) وكأن في ذلك تحذير من غضبه وعقابه ، كما أن الشاعر وضع مقدمة نثرية موجزة بين يدي قصيدته جاء فيها : (في لحظات ، زلزلت الأرض ، فمات آلاف من الضحايا ، وشرد المئات) ﴿ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُۥ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى ٱلسَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ﴿٣٧﴾ ﴾ [1] فيقول في آخر تلك القصيدة :

فالنجاء النجاء يا ساكني الأرض ... إلى الله ، فالملاذ الذين
قدر الله محكم الكون إن شا ... ء زوالا يقول كن فيكون
غضبة الله حين تنزل لا يمنـ ... ـع سد ولا ترد حصون [2]

وقد كتب جميع قصيدته بالنظام ذي الشطرين المعروف حتى أتى إلى البيت الأول في النص المجتزأ أعلاه ، فكتبه بشكل نثري ينفرد به عن جميع أبيات القصيدة ، وما ذلك إلا للاحتفاء بهذا البيت والاهتمام به ليأخذ صفة المحورية والتميز ، وقد وجه فيه الدعوة إلى جميع سكان الأرض دون تخصيص أو تمييز ، ويتجلى في النص إبراز قدرة الله ومشيئته النافذة وغضبه الذي لا يرده شيء .

---

(١) سورة ق آية ٣٧ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض، ١٤١٣هـ) ، ص١٧٢.

وهكذا فإننا نجد أغلب الوعظ والنصح يأتي في الرثاء السعودي بمعان عامة تشير إلى التأهب للموت ، والحذر من الدنيا والافتتان بها ، والتذكير بالآخرة ، وما طرق تلك المعني العامة إلا دليل على سمو التجربة الشاعرية ، التي لا تدخل في التفاصيل الدقيقة لكي تجعل المتلقي يتفاعل معها ويسترسل متأملا ومنقبا عن تفاصيل ودقائق تلك المعاني ، فمن النادر أن نجد من يعظ في الرثاء بأمور محددة كالحفاظ على الصلاة ، أو أداء الزكاة ، أوترك الخمر والزنا ... إلخ ، ولا نجد شيئا من التفصيل الوعظي والنصح المحدد إلا في بعض الرثاء الذي ينظمه العلماء أو طلبة العلم المعروفون بالدعوة إلى الله وتذكير الناس ، وقد يرجع ذلك إلى إحساس منهم بضرورة وجود ذلك لديهم أكثر من أن يكون خللا أو نقصا في مواهبهم وإبداعهم ، وهذه القضية (فنية شعر العلماء) من القضايا النقدية الخالدة ، التي لا تزال الأحكام فيها متداخلة والرأي فيها ناقص موبؤ ، ولكنها بحاجة إلى دراسة علمية جادة ، تقوم بتتبع النتاج وفحصه فحصا شاملا حتى تستطيع إصدار أحكام ومقاييس جديرة بالنظر والاهتمام ، إذ أن شعر العلماء ينبع من مواهب تتحكم فيها خصائص نفسيه محددة ، وأهداف علمية خالصة ، وهذه الأمور قد تحد من جماح الموهبة ؛ وعطاء الفن ، وما يهمنا هو وجود شيء من المواعظ التفصيلية في شعر العلماء كما فعل الشيخ إبراهيم بن محمد بن إبراهيم في رثاء والده سماحة الشيخ : محمد بن إبراهيم ـ رحمه الله ـ :

وهـذا قـضاء رضينا بـه ... من الله وهو العزيز الحكيم
ولـيس بباق سـوى ربنا ... ولا أحد غير ربي يـدوم
ألا إن تقـوى الإلـه العزيـز ... نجاة وأمن وفوز كـريـم
وذكـر الإلـه ربيـع القلـوب ... يزيل الغموم ويجلو الهموم

فـــداوم عليـــه ولا تنـــــــــسه فخـــير لنفســـك ذكـــر يـــــدوم[١]

فهذه الأبيات لا نكاد نجد فيها ما نتوقعه من عاطفة الابن الحزينة المضطربة ، وهي تعالج فقد والدها العظيم ، ولكن يقين الشيخ الشاعر وإيمانه العظيم قد أبعد لوعات الحزن وخلجات الفراق وأحل مكانها مواعظ الناصح المشفق والداعية المخلص ، فأخذ يحذر من الموت ويحث على التقوى وملازمة ذكر الله .. إلخ .

أما الشيخ سعود الشريم فيقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز :

لـو كـان مـن أحـد ينجـو علـى حـذر مـن موتهـا لنجـا عـدنان أو مضـر

لا تـركـنـنّ إلى الأسـباب معتمـــدا فالاعتمـاد علـى الأسباب محتقـر

تـأتي المنـون علـى أرواحـــــنا غـــير والـنفس ذائقـة للمـــوت يـا بـــشر

مـن منكـر ونكـير مـا لنـا هـــرب عما يراد لنـا كــــلا ولا وزر[٢]

والنص يتجه اتجاهاً خالصاً إلى الوعظ والإرشاد حيث التحذير من الدنيا ومفاجأة الموت لكل إنسان وحتمية مجيئه ، ثم يسترسل الشاعر إلى الحديث عن ما بعد الموت فيتطرق إلى سؤال منكر ونكير وعظمة ذلك السؤال وعدم إمكانية الهروب منه أو تلافيه ، وقد جاء جل القصيدة سائرا في هذا الاتجاه الوعظي .

---

(١) ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ : جمع وترتيب إسماعيل بن سعد العتيق ، (الرياض ، مكتبة دار الهداية ، ١٤٢١هـ) ، ص٧٨ .

(٢) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص١٦٣ .

الفصل الثاني

البعد التاريخي

• التعزي بالماضي • الإنجازات

يتجلى البعد التاريخي في الرثاء السعودي في مقايضة بينه وبين الشعراء ليكون خادما ومخدوماً ، أو آخذاً ومعطياً ، حيث يبرز خادما من خلال استلهام وقائع وأحداث الماضي للتعزي بها أو إسقاطها على الواقع عبر وسائل متعددة وأساليب متنوعة ، كما يبرز التاريخ مخدوما لما تسجله وترصده تجارب الشعراء في مراثيهم من إنجازات المرثيين، وملابسات موتهم ، والتأريخ لذلك ، لتصبح تلك المراثي مصادر تاريخية يرجع إليها عند التوثيق والكتابة التاريخية .

والتاريخ كما يعرفه هربارت (هو تنوير الحاضر بضوء الماضي) ، ويعبر الفيلسوف البريطاني (دافيد هيوم) عن دور التاريخ في إمداد وإغناء المعرفة بقوله ((إذا تأملنا قصر حياة الإنسان ، ومعرفتنا المحدودة حتى بما يقع في زماننا ـ فلا شك في أننا نشعر بأننا كنا نبقى أطفالا في إدراكنا لو لم يقيض لنا هذا الاختراع الذي يرجع بخبرتنا إلى جميع العصور الماضية ، وإلى أقدم الأمم الخالية ، إن الرجل المطلع على التاريخ يمكن أن يقال عنه في بعض الوجوه (إنه يعيش منذ بداية العالم ..))) [1] أما جنتليه

---

(١) علم التاريخ نشأته وتطوره ووضعه بين العلوم الأخرى : شوقي الجمل ، ط١ (مصر ، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٢م) ص٧٩ .

فيقرر في موقع آخر بأن ((الإنسان خارج التاريخ صفر)) [(١)] ، كما أن الإنسان المطلع على التاريخ يعيش منذ بداية العالم ويضيف دائما إلى مخزونه العلمي والفكري .

وعند النظر إلى الحضور التاريخي في الرثاء السعودي فإنه سيُلحظ مجيء أغلبه منصبا في حقلين بارزين هما :

١- التعزّي بالماضي .

٢- إنجازات المرثيين وأعمالهم .

وسيتم دراسة كل من هذين الحقلين في مبحث مستقل .

١- التعزّي بالماضي

وأول اتجاه إلى التاريخ الماضي للتعزي به والسكون حياله يكون في تذكر وفاة النبي _ صلى الله عليه وسلم _ ذلك الحدث العظيم والمصاب الجلل الذي لن تصاب الأمة بأعظم منه ، ولهذا جاء في الحديث النبوي بما معناه أن من عظمت عليه مصيبته فليذكر مصيبة الأمة فيّ وليتعز بها ، وقد أكثر الشعراء من ذكر ذلك في مراثيهم ، فعندما توفي الملك عبد العزيز - رحمه الله - كان لوفاته أثر كبير في نفوس شعب المملكة العربية السعودية ، فهو المؤسس الباني ، وهو الذي وحد الله به هذا الكيان العظيم ، وإزاء هذا الحادث المؤلم ، والفاجعة الكبيرة نجد الشاعر عبد الله بن خميس ينظم قصيدة في رثائه ويسترجع الماضي متعزيا بوفاة سيد البشرية – صلى الله عليه وسلم – وجاعلا من ذلك الحدث عزاء لجميع الشعب المسلم ، فيقول :

لولا اليقين بأن كلا راحل ... وإلى سبيل واحد يغدونا

والمصطفى للناس أكبر قدوة ... يهدي بها الماضون والباقونا [(٢)]

---

(١) علم التاريخ : فاطمة قدورة الشامي ، ط١ ، (بيروت ، دار النهضة العربية ، ٢٠٠١م) ص١٤.

(٢) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ط١ ، ١٤١٣هـ ، (د.م) ، ص٧٥ .

وهذا عبد الرحمن العشماوي يقول في رثاء الشيخ ابن عثيمين ـ رحمه الله ـ :

إن بكـــيناك فإنـا لـــم نـــــزل ... بقضـاء الله فينـا مـــــوقنـــين

في وفـــاة المصـــطفى ســـولى لنـــا ... وعــزاء عــن وفـاة الــصالحيــن

ذلـك الـرزء الـذي اهــــتـز لـه ... عمـر الفـاروق والعــــقل الرزيــن

مـات خـير النـاس هــذا خــــبر ... تـرك النـاس حيـارى تائـــهـين

طاشــت الألبــاب حتــى سمعــوا ... مـا تـلا الصـديق مـن قـول مبـين

لا يعزينـــا عـــن الأحـــبـــاب في ... شـدة الهـول سـوى مـوت الأمـين (١)

فالبكـاء موجـود لوفـاة الشـيخ العـالم الجليـل ، ولكـن القلـوب مليئـة بـاليقين والإيمـان بقضـاء الله والرضـى بـه ، وهنـا ينطلـق خيـال الشـاعر إلى تـاريخ الأمـة متـأملا متعزيا ، عسى أن يجد ما يسكن آلامه وأحزانه ، فيعثر على بغيته النفيسة في وفاة النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ ، والتعزي بوفاة النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ عنـد رثـاء العلماء أنسب وأكثر أثرا لأن العلماء ورثة الأنبياء ، ووجودهم بعلمهـم وفضـلهم رمـز وشعار للنبوة والرسالة ، ثم يمضي الشاعر يستقرئ أثر ذلك الحدث التاريخي ، وكيـف أن الفاروق ـ رضي الله عنه ـ بإيمانه وعقله الرزين قد اهتز واضطرب وأنكر وفاته ممتشقا سيفه يريد أن يضرب عنق من يقول ذلك ، ليقوم بعد ذلـك الصـديق ـ رضـي الله عنـه ـ ويعلن الحقيقة التاريخية العظيمة ، ويتلو على الناس قول الله تعالى فيهـدأ الـروع وينـزل في قلوب الصحابة اليقين ، كما هـو معـروف مـن تفاصيل الحـادث في سياقها التـاريخي المعروف ، ولا شك أن استحضار ذلك التاريخ في الرثاء يبعث الاطمئنان ويمـلأ الـنفس باليقين والثبات وكثير من الشعراء إنما يشيرون إلى حادثـة وفـاة الـنبي ــ صـلى الله عليـه وسلم ــ إشارة عابرة لا تتجاوز حدود البيت أو البيتين ، مثل قـول إبـراهيم بـن الشـيخ

---

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٨٦٥ .

محمد بن إبراهيم في رثاء والده :

وموت الرسول به سلوة وفيه عزى للمصاب عظيم
وهذا قضاء رضينا به من الله وهو العزيز الحكيم (١)

ومثل قول إبراهيم المشاري في رثاء الشيخ ـ محمد بن عثيمين ـ :

وعزاؤنا فيك النبي محمد بالحق وافاه الذي وافاكا (٢)

ولعل الإشارة إلى هذا الملمح التاريخي بعجالة وعدم الدخول في تفاصيله ناتج من إحساس الشعراء بأنه من الأمور المسلمة لدى الجميع ، كما أنه من المعاني المستهلكة والمتكررة في الشعر العربي .

ومن الأحداث التاريخية التي خدمت واقع مراثي الشعراء استشهاد الخليفة عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ فقد كان بمفاجأته وعظيم أثره متمثلا في استشهاد الملك فيصل بن عبدالعزيز ـ رحمه الله ـ يقول حسين سراج في ذلك :

ذهل المسلمون واعتراهم وجوم وقلوب تفجّرت بالزفير
وتراءى (الفارق) وهو مسجّى ولهيب من الأسى في الصدور
فإذا المسلمون فيه ثكالى ويتامى لدى المصاب الكبير (٣)

وجميل اختيار الشاعر كلمة (المسلمون) بدل الشعب أو الناس أو غير ذلك ، حيث إن الكلمة تنقلنا قسرا إلى الحادثة التاريخية ، للتأكيد عليها ، ولهذا تتكرر اللفظة بعد ذكر (الفاروق) ويأخذ النص واقعه التاريخي كاملا ، دون أن يدخل فيه ما يشير إلى الحاضر بواقعه المعايش ، فلو جردنا النص من زمنه وصاحبه وأسبابه لقلنا بأن الأبيات ترصد التاريخ لذاته ، لاسيما والأبيات قد أتت في مقدمة مرثية الشاعر،

(١) ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم : إسماعيل بن عتيق ، ص٧٩ .
(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٧٨٤ .
(٣) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ص٣٧ .

والجمالية تكمن في أن الشاعر قد أراد تناسي واقعه والاستغراق في تأمل الماضي والمكث فيه لتمتلئ نفسه باليقين ، ويتعزى بالماضي ، فيواجه الحاضر صلبا قويا ، ولذا نجده بعد ذلك يشيد بالفيصل وما قام به من أعمال عظيمة لوطنه وشعبه ، بل سائر الشعوب الإسلامية وقضاياها المصيرية ، فلم يتداخل عنده الحاضر بالماضي ، ولكن أتى كل منهما مستقلا متحدا والشاعر يقف بينهما موقف الصابر المتعزي .

ولكننا نجد التداخل والاندماج بين الحاضر والماضي عند علي زين العابدين ، والذي يخرج لديه استدعاء الحادثة التاريخية بصورة أخرى ، حيث يقول في رثاء الفيصل أيضاً :

لله للحق للإسلام دعوته فهل يهون الذي لله ينتصر
مات العظيم شهيدا عن عقيدته وما الشهيد بميت إنه (عمر)

ولعلنا نلاحظ القرينة الجامعة ، التي استطاع الشاعر من خلالها مزج الحاضر بالماضي ، وإحداث التداخل بينهما ، وهي قضية الشهادة ، ولهذا ترد متكرّرة في بيت الشاعر منكرة ثم معرفة (شهيدا ، الشهيد) .

أما عند علي النعمي فإننا نجد استدعاء استشهاد الفاروق في رثاء الملك فيصل ، يبرز بصورة أكثر تركيزا ، حيث تخرج بصورة قصصية درامية ، وتتعدد فيها الشخصيات ، ولكن إحدى تلك الشخصيات كان مسيطرا في الحاضر والماضي ، ومتسلحا بالإغواء والإضلال حيث يقول :

سقط الحبيب إلى القلوب بضربة مجنونة من كف غر تائه
يحيا حياة الآثمين الأشقيا ويعيش والشيطان من ندمائه
يملي له من كيده ، وضلاله فيظل مشدودا إلى إملائه
ومضى يلقنه ويحشو رأسه عن طاعن الفاروق في أحشائه
وعن ابن ملجم كيف روّى سيفه بالسمّ كي يلقي بكل بلائه

في رأس حيــدرة الشــجاع فسلـــه وانقض يضربه على طغرائه [١]

والشخصية الجديدة في توظيف الشاعر هنا هي إبليس ، الذي أملى كيده وضلاله على القاتل وأغراه بجريمته الشنيعة ، وتبرز هذه الشخصية منفردة في مسرح الحدث الكبير في بداية الأمر ، وما تلبث أن تدخل معها شخصية ثانية (طاعن الفاروق) ثم تأتيهما الثالثة : (ابن ملجم) قاتل علي بن أبي طالب ـ رضي الله عنه ـ ، ثم تأتي الشخصية الرابعة (قاتل الفيصل) ويستمر الشاعر في بيان مأساة القتل وتفاصيلها ، وما خروج إبليس متفردا قبل تكاثر الشخصيات المجرمة حوله إلا للدلالة على أنه وراء كل بلاء ومصيبة ، وأنه حاضر في كل حدث إجرامي منذ ابتداء الإنسانية وحتى فنائها ، ولا ريب في ذلك ، فقد وسوس إلى آدم من قبل كما بين ذلك القرآن : ﴿ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴿١٢٠﴾ ﴾ [٢] ولهذا تخرج شخصية إبليس بارزة في النص ومتكررة الأفعال ، أما غيرها فيخرج بالصفة أو الكنية (طاعن الفاروق ـ ابن ملجم) ليصبح إبليس محور وبؤرة جميع تلك الجرائم الماضية والحاضرة ، والنص يجسد ذلك ويؤكد على اهتمام الشاعر بهذا المعنى ، حتى إننا نجده بعد أبياته السابقة يقول :

حتـى استوى وأفـاد مـن أستاذه إبليس فاستعدى بـه لعـمائــه
واسـطاع أن يخفـى حقيقـة أمـره عـن أعين الرقبـاء مـن رقـبـائه
لينفـذ العهـد الـذي أعـطـى بـه وعـدا لـدى الشيطان في إمضـائه [٣]

---

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١٠٩ .

(٢) سورة طه آية ١٢٠ .

(٣) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١١١ .

وهنا نستطيع أن نقول إن استدعاء شخصية إبليس ، وتوظيفها بملامحها الكائدة المغوية يحمل بعدا تاريخيا ، وقد استقاه الشاعر من قصص القرآن وحوادث الماضي معا ، وهكذا نشاهد كيف التقت مراثي الشعراء في الفيصل ـ رحمه الله ـ مركزة على حادثة استشهاد الفاروق ـ رضي الله عنه ـ ومدركة ما يحمله هذا البعد التاريخي من عطاء معاصر ، وقد تفاوت وتنوع هذا الإدراك مما يدل على ثراء التجربة الشعرية وتعدد أساليبها الإبداعية .

لم يكن الرجوع إلى التاريخ مجرد إلماحات عاجلة ، تبرز في الرثاء السعودي هنا وهناك ، ولكنه أصبح محورا أساساً وهدفاً مقصوداً في العديد من الرثائيات ، حتى إننا نجده يستقل استقلالا تاما ببعضها ، وما ذلك إلا لأن الشعراء وجدوا فيه مصدرا غنيا يشبع ويستوعب سبحات تجاربهم التي قد يضيق بها واقعهم بما يحمله من ألم المأساة وحزن المصاب ، فيصبح التاريخ معادلا موضوعيا ، تختلف طرق الاستفادة منه والنهل من أحداثه ووقائعه ، ومن القصائد الرثائية التي ركزت على البعد التاريخي ، ودارت جميع أبياتها في فلكه ، ما قاله عبد الرحمن العشماوي في رثاء الشهيد الفلسطيني (نصر خالد جرار) وقد وضع مقدمة نثرية لقصيدته جاء فيها : ((نصر خالد إبراهيم جرار ، ترك الدنيا على ظهر حصان البطولة ، منطلقا إلى ربه بعد بتر قدميه ويده اليمني ، حيث وجدوا رأسه مفصولة عن جسده تحت ركام ((جنين)) البطولة في فلسطين ، ربما يقدر الله سبحانه وتعالى ـ ونسأله أن يقدر ـ أن يلتقي جعفر الطيار صاحب اليدين المبتورتين في ((مؤتة)) بنصر جرار صاحب القدمين المبتورتين في ((جنين)) ، يلتقيان هناك حيث يطير جعفر بجناحيه))[1] والمقدمات النثرية غالبا ما تكشف مقاصد وأهداف الشعراء ، ونحن إزاء مقدمة الشاعر السابقة نجده يشير إلى أنه

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ) ، ص٦٨.

سيذهب إلى استدعاء التاريخ ، وهو استدعاء صدر عن وعي ومنطقية ، حيث إن واقع المرثي هنا لا يناسبه شيء من أحداث التاريخ كما تناسبه قصة جعفر الطيار - رضي الله عنه - ، وتبدأ القصيدة بتساؤل يطول عبر استفهامات كثيرة حشدها الشاعر ، حيث يرد اسم الاستفهام ست عشرة مرة علاوة على أساليب استفهامية أخرى لم تتكون من أدوات الاستفهام ، وهذا الأسلوب هو تمهيد لتلك اللوحة الدرامية التي ستسيطر على القصيدة حيث الحوار بين شخصيتي الحدث القديم والجديد ، أو (جعفر الطيار ونصر جرار) :

ما هذا النور الساطع ، ما هذا النور ؟!
ما هذا النور الساطع يا عين الزمن الآتي .
من أين تدفّق .. كيف تألق حتى أصبح يسرق نظراتي .
ويحرك ساكن نبضاتي .
....
ولماذا أشعر أن التاريخ تلملم حتى ..
أصبح كلمات في بضع سطور [(١)]

وجميع هذا التساؤل ينبعث من جعفر الطيار ، وهو يحمل مضامين الإعجاب والإجلال والتقدير لذلك النور الساطع ، وكأن في ذلك إشارة إلى إعجاب العالم العلوي بما فعله الشهيد المعاصر في جنين ، ثم بعد ذلك يدخل جعفر الطيار في التفاصيل وكيف استشهد في مؤتة دون أي شعور بالانتقال من تساؤله السابق ، بحيث يتداخل التساؤل مع سرد الحدث ، فيقول :

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ) ، ص٦٨ .

من أنت ؟

و((مؤتة)) تشهد أن كؤوس الموت تدار .

الراية عندي الآن فلا عاش الكفار .

....

و((مؤتة)) تهتف باسمي ليل نهار

فلديها من جسدي آثار

وأنا جعفرها الطيار (١)

حيث تتجلى صورة البطل (جعفر الطيار) والذي يتحرك في إطاره المرسوم ، ويعلو صوته ثائرا مفتخرا ، يتردد هتافه مملوءا بالنشوة والاعتزاز ، وهذا الفخر يعكس إحساس الشهيد المناضل بعظم الشهادة وعلو منزلتها ، حتى تصبح لديه غاية عظيمة وأمنية ملحة ، ويواصل النص مسيرته متواصلة معه هتافات البطل وصيحاته الافتخارية فتقطع يده اليمنى ، ويتكرر هتافه بـ (الراية عندي ـ الآن ـ فلا عاش الكفار) ليوحي هذا التكرار بإصراره المستمر على حمل الراية ، ثم تحملها يده اليسرى ، ولكنها تنبتر أيضا فيظل مصرا على حملها :

لا بأس . . سيحملها صدري فأنا المغوار .

وضممت الراية ضم المشتاق (٢)

وهنا يبلغ الإصرار قمته ، ولكن السيوف تخترق صدره ، ويظل مصرا على عدم سقوط الراية ، فيبحث صارخا (من يحمل عني الراية) وهنا تبدأ نقطة تحول مهمة في النص ، وهي شبيهة بلحظة التنوير حيث يخرج صوت جديد وبطل جديد :

---

(١) المصدر السابق ، ص٧١ .

(٢) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص٧١ .

أبشر يا جعفر ، هات الراية

هذا ابن رواحة يحتضن الراية

ويفتش عن أسمى غايـة (١)

وشخصية البطل الجديد (ابن رواحة) يتداخل فيها الماضي والحاضر ، والحقيقة والرمز، فهي في الماضي والحقيقة شخصية البطل الصحابي المعروفة في سياقها التاريخي الثابت، وهي في الحاضر والرمز شخصية كل مجاهد أو شهيد يرفع راية الجهاد ويناضل دونها ، وما هذا التداخل بين الماضي والحاضر إلا للانطلاق إلى الحاضر وتحديده حيث تتغير فيه عناصر الشخصية والمكان والزمان والأحداث ، فتتحول مؤتة إلى :

((النور الساطع يا جعفر في أرض الإسراء))

فهناك ملاحم تجري وإبـــاء (٢)

ويتحول جيش الروم إلى ((جيش يهود ؟ ؟ !)) وتتشكل شخصية البطل المعاصر : **النور تدفق من أشلاء فتى مغوار .**

لا يخشى الأخطار .

بتروا قدميه فطار . . قطعوا يمناه فثار

أنبت في موضع قدميه الإصـــرار

رجموه بألف قذيفة نار . . . دفنوه بأنقاض الدار .

لكن الصرح ثابت لا ينهار .

((نصر)) يا جعفر الطيار ((نصرٌ جرار))

هذا اسم فتى الأخطـــــار (٣)

---

(١) المرجع السابق ص٧١ .

(٢) المرجع السابق ص٧٢ .

(٣) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص٧٤ .

ويضفي الشاعر الكثير من صفات البطولة على شخصية الشهيد ، ويلجأ إلى كثير من التقنيات الفنية ، وما استخدامه للفعل الماضي في جملة (بتروا قدميه فطار) إلا محاولة فنية في التقريب بينه وبين الشخصية التاريخية (طار) (جعفر الطيار) ليكتسب صفة الطيران ، ولو جعل الشاعر ذلك الفعل بديلا لـ (ثار) في آخر السطر الشعري لكان أجمل وأعظم ، حتى تكون صفة طيرانه في آخر مناورته بعد الثورة ، كما أنه يستغل اسم الشهيد (نصر جرار) ليكون صادقا على فعله ومتحققا فيه ، ويستمر الحوار مع جعفر الطيار ، ويواصل النص سرد المشاهد البطولية للشهيد (نصر جرار) ، إلى أن يتردّد في الآفاق صوت شعري جديد بشكل جديد ينبعث على لسان (جعفر الطيار) يحيي فيه الجهاد في (جنين) وينقل إكباره وإعظامه للشهيد هناك :

من أرض مؤتة من عزمي وإصراري ... لك التحية يا نصر بن جرّار

....

إلى جنين التي صاغت ملاحمها ... وأرسلتها إلينا فيض أنوار

إلى المغاوير من أبنائها صمدوا ... صمود محتسب للأجر صبار

يا نصر ياوارث الأمجاد ماحملت ... إليك إلا على أكتاف أبرار [1]

ومن جماليات القصيدة تحول هذا الصوت الجديد وخروجه إلى الشكل الخليلي (بحر البسيط) تاركا وزن التفعيلة وكأن في ذلك إيحاء إلى أصالة وقدم الصوت التراثي التاريخي العظيم .

وهكذا نشاهد كيف دارت جميع مضامين قصيدة الشاعر في فلك الموروث التاريخي ، مستفيدا من عطاءات ذلك الموروث ، ومحاولا إسقاطها على واقعه ، بلغة شاعرية تقوم على الفن الدرامي المتمثل في الحوار عبر تداخل زماني رائع بين الماضي

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٤هـ) ، ص٧٦ .

والحاضر ، وما لجوء الشاعر إلى التاريخ إلا لما وجده فيه من إشباع رغباته الفنية واستيعاب تجربته الشعرية ، ومع ما في القصيدة من سهولة الألفاظ وسيرورتها إلا أن القصيدة قد تحولت تحولا كليا من أسلوب الرثاء ومضامينه التقليدية المتداولة حاملة مضامين الفخر والاعتزاز والقوة والنفاذ ، متخلصة من البكاء والندب وتشخيص الأحزان .

كما نجد الشاعر جاسم الصحيح في رثائه للشهيد (علي منيف شمّر) من الجنوب اللبناني ؛ ينتقل ويهجر واقعه إلى معطيات التاريخ فيرى أن البطل الشهيد لم يكن من عصره الحاضر ، فيقول مبتدئا قصيدته :

من بعيد جاء . .
لا أعلم من أين
ولكن من بعيد . .
ربما من طعنة في جسد التاريخ
يوم التحم الجيشان في (خيبر)
فانسل الفتى من فجوة الطعنة
كي يختصر التاريخ في جرح [1]

هكذا تبدأ القصيدة بجملةخبرية (من بعيد جاء ..) وتترك أمام المتلقي فضاء واسعا من التخيلات والتأملات ، فالفاعل مجهول ، والبعد مجهول ، ويتكرر التأكيد على بعد الآتي من خلال عبارة محورية تتكرر في القصيدة (ولكن من بعيد) ، ويسبق هذه العبارة سيل من الاستفهامات والاقتراحات ، ولا يزال النص يقلق السامع ويستثير تطلعاته إلى معرفة الآتي ، وتحديد هويته ، ويتحدد المكان الذي أتى منه

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١١٧ .

(خيبر)، ولكن البعد الذي يركز عليه الشاعر ليس بعدا مكانيا ، إذ أن البعد المكاني ليس مجالا رحبا للمفارقة الشعرية لسببين أولهما : موقع المبدع وبيئته ، وثانيهما : زوال تأثير البعد المكاني في عصر ثورة التكنولوجيا والتقنية التي قد اختصرت متاعب وعناء المسافات ، ولكن البعد زماني الهيئة ولهذا نجد الشاعر يبرزه بعد ذلك فيقول :

ومضى يسبح في كينونة الأشياء حتى لامس القعر ..
وحتى القعر لا يعلـم من أين الفتــى جاء
ولكن من زمـــان خارج العصــــر
فهذا الوهــج الروحــــــي
لا يمكن أن ينجبــه عصر من الفولاذ .. [1]

إنه بعد زماني ، ومفارقة بين الحاضر والماضي ، دفعت الشاعر إلى أن يذهب إلى التاريخ الماضي فيسقطه على واقعه ، ولا يكتفي بتلاحم الجيش الإسلامي واليهودي في خيبر ، ولكنه ينتقل من خلال التاريخ أيضا ـ عن الحروب والمعارك إلى ميدان آخر إنه ميدان الوجد والعشق وأشواق المحبين ، فيجد في قصة (مجنون ليلى) توظيفا آخر ، فيقول :

بدت فتنته أعنف نـــارا
من قتيل امرأة دهرية خامرها الشوق
فهذا (العامري) استدرجته امرأة من خارج الدهر ..
تجلى فرأى (كذبة نيسان) على الدرب
وتلا من جنود يحرس الكذبـــة

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١١٩ .

فيما أشرقت (ليلاه) خلف التـل ..

نادته

وقد كان على بعد جحيم واحد من جنة الوصل .. [(١)]

وكما ترك الشاعر متلقيه فيما سبق حائرا قلقا إزاء تحديد المتلقي الآتي من بعيد، فإنه هنا يضعه في حيرة من نوع آخر ، فيصبح المتلقي مندهشا مذهولا أمام هذا الاستدعاء التاريخي للعشق وأسبابه ، ولكن الذهول يزول بعد ذلك وتتجلى قيمة استدعاء التاريخ فيصبح العاشق العامري شهيدا ، والمعشوقة الشهادة في سبيل الله أو الجنة عبر تناوب جائز في الدلالة والإيحاء ، وقد برز العامري قبل ذلك فتى قد اجتمعت فيه جميع دواعي العشق والافتتان ، وأصبح كل ما حوله عاشقا مفتونا به ، ولكنه أعرض عن عشقهم جميعا ، مؤثرا ليلى (الجنة أو الشهادة) ، ويزداد الشوق في القلب ويبرز استدعاء تاريخي جديد :

فشب الوجد في ترسانة القلب .

وثار المخزن الناري في التل

فما نسمع إلا :

(أرني أنظر إليـك)

(أرني أنظر إليـك)

غرق المشهد في النشوة

حين اختلطت رائحة الليمون

بالبارود

بالأشلاء

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٢٣ .

بالجرأة

بالوجد الإلهي الذي حلّق (١)

فيتحول ذلك الوجد والعشق من (العامري) إلى (موسى) عليه السلام حين اشتاق إلى رؤية ربه كما قال تعالى: ﴿ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَـٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِىٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِى وَلَـٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِى ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَـٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٤٣﴾ ﴾ (٢) ، ونلمح تكرار وإلحاح البطل على الرؤية هنا ، حيث تتكرر (أرني أنظر إليك) ويعقب هذا الإلحاح والإصرار الفرق في النشوة ، ويستمر تنقيب الشاعر في التاريخ وبحثه عما يخدم تجربته فيصف الوجد الإلهي السابق بأنه :

هذه صوفية غابت عن (الحلاج)

في تأويله الناري للعشـــــــق (٣)

إنه إصرار من الشاعر على استدعاء التاريخ والبحث فيه ، توظيفه توظيفا متعددا ، جعل القصيدة في جميع أفكارها تستدعي الماضي وتستحضره ، وهنا تبدو الاختلافات بين استدعاء التاريخ عند العشماوي وجاسم الصحيح ، حيث نظر العشماوي إلى زاوية تاريخية واحدة (جعفر الطيار في مؤتة) أما جاسم الصحيح فقد نظر إلى العديد من زوايا التاريخ وتعددت لديه التناولات ، فمن خيبر إلى مجنون ليلى

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٢٤.

(٢) سورة الأعراف آية ١٤٣ .

(٣) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٢٥ .

ثم قصة موسى فالحلاج أخيرا ، وإذا كان صوت البطل الشهيد مسيطرا على نص العشماوي ، فالأمر بخلافه عند الصحيح حيث سيطر صوت البطل المعاصر ، وتبرز ثورته عبر العديد من الصور ، أما تحية وإكبار البطل التي أتت عند العشماوي من البطل التاريخي القديم فإنها عند الصحيح تأتي من المبدع مكبرة من شأن ذلك الدم التاريخي ومؤملة في الحاضر الكئيب :

أيها الزاحف نحو (القدس)
نهرا من دم يخترق التاريخ . .
لازلت ولازلت ولازلت
فتى تنجبه كل الحرائر [١]

وجميل أن يجسد الشاعر رؤيته في آخر قصيدته بصورة فنية ، حيث الشهيد نهر من دم يخترق التاريخ ، واختراق التاريخ هنا للدلالة على أصالة الشهادة والجهاد وأنها تحتفل برصيد تاريخي عظيم برز في صورة نهر متدفق من ماء الشهداء ، والشعراء قد أعطاهم التعزي بالماضي واستدعاء التاريخ تخليصا من ولاول المصاب وتشخيص الأحزان وبكاء الموتى ، وإذا بنا نجد رثاء جديدا يتحول فيه المضمون وتتغير العاطفة ، فيصبح أشبه ما يكون بشعر الحماسة ، وتعلو فيه نبرة الفخر والاعتزاز وتسيطر عليه رؤى الأنفة والإباء ، وتملؤه نشوة النصر والغلبة .

وفي رثائية مطولة أخرى للشاعر نجده أيضا يوظف التاريخ فيرى المرثية الفلسطينية (آيات الأخرس) مهرة قادمة من معركة اليرموك :

حدّق الدهر .
فألفى (خولة) تبعث للأجيال من حفرتها إحدى الرسائل :

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٢٩ .

مهرة قادمة من ساحـة (اليرموك)
ظلت تعبر الأصلاب من فحل إلى فحل
وتمتص الفحولات إلى قعر المفاصـل
كلـما شدت خطـــاها
كسرت ظهر المسافات وأضلاع المراحل [١]

فالاستشهادية الفلسطينية مهرة قد أنجبتها الفرس الأصيلة (خولة بنت الأزور) التي قد أبلت بلاء عظيما في حركة هذه المهرة السريعة والتي تمثلها ألفاظ النص (ادمة ، ظلت تعبر ، من فحل ، تمتص ، شدّت خطاها) ، وهـذا القـدوم السريع يشتد حتى يتكسر ظهر المسافات وأضلاع المراحل الزمنية ، فتتجاوز تلك القرون الطويلة ، حتى تصل إلى الزمن الحاضر خولة جديدة ، وفارسا ملثما جديدا ، فقد وجد الشاعر أن التراث التاريخي بشخصياته ومواقفه مرآة شفافة يطالع من خلالها الواقع ، وقد وعى ((أن الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد مظاهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ)) [٢] ، وهذه الرؤية لطبيعة التاريخ والقائمة في أن التاريخ يكرر نفسه بما تشتمل عليه من تأويلات وإيحاءات ((هي التي يستغلها الشاعر المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجربته ليكسب هذه التجربة نوعا من الكلية والشمول ، وليضفي عليه بعد ذلك البعد التاريخي الحضاري ، والذي يمنحها لونا من جلال العراقة)) [٣] ولهذا فإن التاريخ يصبح خارجا في قراءة ثانية أو جديدة على يد الشاعر

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٣٦.
(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : علي عشري زايد ، ص١٥١ .
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : علي عشري زايد ، (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ) ص٢٨ .

المعاصر وليس التعامل مع التاريخ وبناء التجربة الشعرية في سياقه أمرا سهلا ولكنه يحتاج إلى شاعرية مدركة ذكية ، تعرف كيف توظف التاريخ ومتى وأين ، ولهذا فإننا نجد الشاعر حينما وظف شخصية (مجنون ليلى) في النص السابق لم يأخذ الشخصية بجميع ملاحمها وعناصرها التراثية ؛ ولو فعل ذلك لفشل توظيفه التاريخي وتراجع تأثير شاعريته ، لأن المجنون التراثي قد أصيب بالمرض واعتزل المجتمع وتعطلت فيه نزعات إنسانية كثيرة ، وبالتالي فهو لا يصلح أن يسقط على شخصية الفدائي الشهيد، ولكن الشاعر أخذ ملمحا في تلك الشخصية وهو الإصرار على عشق ليلى العامرية وعدم قبول أي بديل لها ، وهذا ما نجده في عشق الفدائي للجنة والشهادة وإيثارها على كل شيء وعلى ضوء ذلك فإن التعامل مع التاريخ في التجربة الشعرية ينبغي أن يكون بحذر تام ووعي وإدراك ، ولهذا فإننا قد نجد استدعاء تاريخيا ينفذ من خلاله النقاد ويوقع صاحبه بين فكي الراصدين والمحللين ، ولعلنا نلمس شيئا من هذا في مرثية للشاعر جاسم الصحيح أيضا ، وقد قالها في رثاء سبعين ضحية من الأطفال والنساء الذين قد التهمهم حريق هائل في مخيم للزواج بقرية (القديح) الأحسائية عام ١٤٢٠هـ ، وكان عنوان قصيدته ((القديح مليكة الشهداء)) ، ومما جاء فيها :

ما أرشد الأحساء للأحزان !!
يا (سبأ) المآسي . .
إن للأحساء في الأحزان (هدهدها) العريق [١]

حيث نظر الشاعر إلى سبأ وما حمل بها فأسقطه على قرية (القديح) لما بينهما من عمق المأساة ، ولكن سبأ كفرت بأنعم الله فأرسل الله عليها سيل العرم عذابا وجزاء ، أما ما حل في قرية القديح فإننا نثق بأن الشاعر لا يمكن أن يرى فيه عذابا

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ط١ (بيروت ، دار الهادي ، ١٤٢٥هـ) ص٤٦١ .

لكفرها وجزاء لأهلها ، ولو تخلص الشاعر من هذا الاستدعاء التاريخي لكان في ذلك تألق إضافي لمرثيته البديعة الرائعة .

وليس كل نظرة إلى التاريخ وذهاب إليه يثلج الرؤية الشاعرية ويشبع رغبتها العصرية الفاقدة ، فترجع منه مثلجة الصدر فرحة ريانة بالعزة والشموخ ، ولكن هذه النظرة قد تبكي ذلك الماضي البعيد لأنها قد فقدته ، وأحست ببعده عنها ، وهنا يبرز الفارق بين النظرتين التاريخيتين ، من رأت شموخ ونضارة التاريخ فأسقطته على واقعها ثم عاشت النشوة حيال هذا الإسقاط وخامرها التاريخ فعكس واقعها وبدل آلامها ، أما الأخرى فقد نظرت إلى التاريخ ورجعت منه باكية عاجزة ، لأنها لم تستطع أن تسقطه على واقعها ، فشغلها البكاء على ذلك الماضي البعيد عن بكاء واقعها المؤسف ، ومن نماذج ذلك ما قاله أحمد بن سليمان اللهيب في رثاء بغداد وما تعانيه من جور وظلم النظام الحكام فيها ، حيث ذهب الشاعر إلى التاريخ الماضي ، حينما كانت بغداد دار الخلافة وعاصمة المسلمين ، وصاحبة الهيبة والقدر والاعتبار فبكى ذلك الزمن ، ومات التاريخ :

بغداد مالك لم تجيبي فتًى ؟ أضناه حبك فهو كالخرس
أنا لست إلا صوت قافية مأسورة بشفاهك اللمس
أنا لحن أحشاء معذبة مقطوعة الأوتار والجرس
يا ويح أغنيتي التي صدحت إني أراك كأختك القدس
أوراقها مزق ، فوا أسفا صاغت حكاية عالم نحس
هو مأتم التاريخ فوا ألما ما كان أقبح ليلة العرس [1]

---

(١) النبع الحزين : أحمد بن سليمان اللهيب ، ط١ ، (بريدة ، النادي الأدبي بالقصيم ، ١٤٢٤هـ) ص٥٧ .

هكذا يطالعنا نص الشاعر بهذه اللغة المليئة بمصطلح الحزن والأسر والعذاب ، فقافيته مأسورة ، وأحشاؤه معذبة مقطوعة ، وأحرفه ضاعت في خارطة مبيعة ، ثم تمزقت أوراقها ، فامتلأ قلبه أسفا وألما ، ونلمح في النص بروز ذاتية الشاعر وخروج (الأنا) ، مما قلل التفاعل معه لانفراده في رثاء المدينة العربية العريقة بصوته المتوحد ، ثم يعلن بعد ذلك موت التاريخ متألما لهذا المأتم العظيم ، والموت هنا يصور مدى الصلة القوية الوثيقة بين الشاعر وماضيه ، وتومئ القصيدة بلغتها وأسلوبها إلى مؤامرة تحاك وأبالسة يعملون ، ولكن ذلك يبقى في حالة من الاضطراب المعنوي والفني ، وقد يكون انعكاسا لما تعانيه نفس الشاعر ، أما جاسم الصحيح فإنه في قصيدته (القيصرية) والتي قالها في رثاء السوق الشعبية بالهفوف بعد احتراقها ؛ ينكر على التاريخ انتهاءه وتوقفه عن الاستمرار في تلك السوق المحترقة بعد امتداده فيها أكثر من قرن :

كنت عروس الأرض
وكان التاريخ على جسمك فستان
يخطبك الحاضر من ماضيك
فترفضه الباعة . .
. . . .
والتاريخ المعطوب
تساقط من أعلى صهوته فوق متون الجدران
كيف تعذر أن يحرسك التاريـــخ [1]

وهنا يبرز التفاوت بين استدعاءات التاريخ والنظر إليه ، حيث ترجع بعض

---

(١) نخيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٢٢ .

النظرات فرحة مسرورة ، ومتفائلة أبية ، وهذا الأعم الغالب ، على حين يرجع بعضها باكيا حزينا ، ومملوءا بالأسف والآلام ، وهذا من القليل النادر .

إن الشعراء وهم يستدعون التاريخ ويستلهمون أحداثه ووقائعه ، ويوظفون شخصياته ورموزه قد فعلوا ذلك قاصدين تحرير القصيدة الرثائية المعاصرة من طغيان النبرة الغنائية التي لازمت القصيدة العربية الحديثة قرونا طويلة ، كما أنهم أضافوا إضافة إلى قصدهم السابق ـ نوعا من الموضوعية والدرامية على الشكل الفني لقصيدة الرثاء المعاصرة ، ووجدوا في التاريخ بأحداثه وشخوصه معادلا موضوعيا للشعور المسيطر في التجربة الشعرية الرثائية ، ذلك الشعور المتمثل بالفقد والموت والمصاب .. ، فعرفوا أن ((الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني تكون بإيجاد معادل موضوعي لها ، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات ، أو مواقف ، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية))[1] ، فيتداخل الماضي بالحاضر ممثلا عاطفة لم تستسلم لمصابها الحاضر ولكنها تراجع ماضيها بتأمّل و أمل .

ومن أهم تجليات ظاهرة الاستدعاء التاريخي وأحراها بالعناية ، ما يتعلق بازدواج الرؤية الشعرية وكثافة العالم الفني الذي يتحرك فيه المبدع ، إلى درجة تجعل من هذا العالم نسيجا مشتبك الخيوط ، متعدد الطبقات ، متماوج الألوان..، على نحو ما أظهرته النصوص الرثائية السابقة عند كل من جاسم الصحيح وعبدالرحمن العشماوي وعلي النعمي وغيرهم .

---

(١) في نقد الشعر : محمود الربيعي ، ط١ ، (مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨م) ص٩٥ .

٢ - الإنجازات

لعله من الجدير بالاهتمام حيال البحث في بروزالتاريخ مخدوما في الرثاء السعودي من خلال رصد المنجزات وتسجيل أعمال المرثيين أن نبين حقيقة علمية طالما أشغلت الباحثين في مناهج التاريخ وسبل دراسته ، وهذه الحقيقة قد اشتغل بها علماء التاريخ أنفسهم واهتموا بها ، ومفادها وفحواها التنازع في التاريخ ذاته من حيث تصنيفه بين العلم والفن ، فمن قائل بأنه علم لا فن أو العكس ، ومن قائل بأنه علم وفن في آن واحد ، ومن المهم هنا أن نؤكد على ما يراه بعض رجال الأدب ؛ من أن التاريخ ((سواء أكان علما أم لم يكن فهو فن من الفنون ، لأن الحادثة التاريخية تحتاج إلى براعة الكاتب حتى يبرزها في الثوب اللائق بها ، فالحدث التاريخي يبقى مجرد حدث إن لم يتناوله قلم المؤرخ أو الأديب فيشرح ويفسر بأسلوب جذاب أسباب الحدث والظروف المختلفة التي أدت إليه))[1] .

والأدب عموماً يعد من مصادر التاريخ المهمة ، والنقد الحديث يشير إلى أن كل نص أدبي يحمل قيمة تاريخية تمتد وتنحسر حسب التجربة والموضوع والظروف الإبداعية الأخرى ، لقد تم تشغيل فعل التاريخ في النص الرثائي العربي منذ الجاهلية ، لكن الشعرية العربية القديمة لم تجعل هذا المكون النوعي هو المهيمن في النص ، كما أن فعل التاريخ فيها كان يأخذ منحى عموميا ، فالخنساء مثلا حينما ترثي أخاها صخرا يبرز فعل التاريخ لديها في كرمه وشجاعته ، ولكن هذا التاريخ يخرج عاما يصدق في كل كريم وشجاع فمثلاً (للجيش جرار ، إذا نشتو لنحار) وإن أخذت هذه الجمل بعدا وإيحاء تاريخيا إلا أنها قد افتقدت صفة الدقة والتحديد ، التي لو توافرت فيها لأكسبتها طابع التاريخية والترجمة ، وكان بالإمكان تأتي ذلك لو أوردت الخنساء فعلا

---

(١) منهج البحث التاريخي : حسن عنان ، ط١ ، (مصر ، دار المعارف) ص٧١ (د.ت) .

حقيقيا أو حدثا محددا تجسدت فيه صفة الكرم أو الشجاعة لأخيها المرثي ، ولكننا مع ذلك كله لا نريد أن نغض من شأن القيمة التاريخية لرثائها ، حيث إن للشعر الجاهلي خصوصية ترتبط بزمنه وبيئته وتجعل له قيمة تاريخية عظيمة ، لاسيما وزمنه لم يسانده فيه مصدر تاريخي آخر . ولكن الرثاء راكم نتاجا من التاريخ في فترات متأخرة ، وظل هذا النتاج ينمو نموا نوعيا ، ولكن نموه يتداخل مع نمو أبنية ورؤى أخرى بحيث لا نستطيع في أحسن الأحوال سوى الاقتراب من بعضها ، وحضور التاريخ في الرثاء المعاصر له أكثر من صيغة : فالتاريخ يكون سياقا خارجيا يمثل باعثا للقول الرثائي ، وهذا الباعث قد يتولد منذ لحظة الإحساس بموت المرثي أو خلالها أو بعدها . وحينما ينتظم التاريخ داخل النص الرثائي يصبح بنية ، ثم بالتالي موضوعا جزئيا في الغالب أو مركزيا في النادر من خروجه ؛ تبعا لتعدد المقاصد واختلاف التجارب ، مما يعني أننا أمام تقاطع الطرفين : يحضر الرثاء في التاريخ ، ويحضر التاريخ في الرثاء ، فيكون التاريخ في سياقه الخارجي فضاء واقعياً أو متخيلا لتكوين المرثية .

وهنا قد يخرج تساؤل طريف عن سبب كون التاريخ باعثا للرثاء ؛ وللجواب على ذلك ينبغي لنا استحضار واقع الرثاء ، حيث ينشأ في لحظة ينتهي ويقف عندها التاريخ !! فالمرثيون بموتهم ينتهي تاريخهم وتقف أعمالهم ويصبحون كتلا قد أخذت حيزا محددا في ذاكرة الأشياء ، والرثاء بالتالي يمثل فجرا لأدب التراجم ، والتاريخ يمثل في الرثاء فضاء بانيا ومؤطرا ، وحضوره ليس خارجيا بل حضورا فاعلا ومؤثرا .

وفي الرثاء السعودي يبرز إحساس متكرر لدى الشعراء بأهمية التاريخ ، فيحاولون إيجاده وخدمته ويبرز حضور دوال التاريخ من خلال ذكر الدوال المعبرة عنه أو لغة الأرقام الموحية به ، وكأنهم يكتبون التاريخ لذاته فحسب ، ففي رثاء الملك عبد العزيز ـ رحمه الله ـ ينظم ضياء الدين رجب مقطوعة في رثائه تتكون من خمسة أبيات فقط ومنها :

صنعتها أمل التاريخ ناطقة عظائما إن تغب والله لم تغب
ست وسبعون قد أودعتها حقبا ضاقت بها سير التاريخ في الكتب [(١)]

حيث ((يضفي الشاعر على القائد العظيم (المرثي) صفة (الأمل) بما تسعه هذه اللفظة الموحية من إشراق ونتاج إنساني هائل ، وهو لا يكتفي بذلك بل يربط ذلك (الأمل) بالتاريخ مكسبا إياه ((خلودا إنسانيا بعيد المدي)) في شخص الملك عبد العزيز ـ رحمه الله ـ لتصبح بالتالي تلك المآثر الخالدة التي تركها الراحل العظيم ماثلة حية تدل على العظمة والخلود بعد غيابه)) [(٢)] ثم في البيبت الثاني نجده قد لخص الزمن وكثفه ، ((كاشفا الأثر الزمني الهائل الذي جسدته الست والسبعون من السنوات ، وهي عمر الراحل العظيم ، التي أصبحت رمزا عظيما لزمن عظيم ، وآحاد تصل على الحقب ، فالست والسبعون عمر مديد ملئ بالجلائل من الأعمال العظيمة)) [(٣)].

أما عبد الله بن إدريس فإنه يجسد الزمن في فترة حكمه لا عمره ، حيث يقول في رثائه للملك عبد العزيز أيضاً :

خمسون عاما بل تزيد ثلاثة أمضيت غرسا فاجنها أثمارا [(٤)]

والتي تستوقفنا هنا الدقة التي حرص الشاعر عليها في رصد الزمن وتتضح باستخدامه حرف العطف (بل) الذي يفيد الاضطراب ، وحرصه هنا يعكس دوره وهو يكتب أو يقول هذا البيت ، إنه دور المؤرخ الحذر الدقيق والذي يخشى أدنى زلل أو تقصير ، أما دور الشاعر فلا مانع من ورود البيت دون استدراك لحمله على المجاز

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٠٧ .

(٢) شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : عبد الله باقازي ، ص٢٨ .

(٣) السابق ، ص٢٩ .

(٤) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص١٧٣ .

أو الغلبة، ولكن الشاعر هنا يحمل شعور المؤرخ الراصد الدقيق .

والحقيقة أن القيمة التاريخية في النوذجين السابقين وإن كانت جلية بارزة ، ومقصودة باهتمام إلا أنه قد داخلتها قيم أخرى تتعلق بالوطنية والفخر ؛ ولكننا قد نجد لدى شعراء آخرين نماذجا تستقل ببعدها التاريخي ، ولا تقدم لنا إلا تاريخا خالصا، فتقترب هذه النماذج من النظم التاريخي ، وتغيب فيها العاطفة ، ويهدأ بريق الشعور ، ومن ذلك قول صالح بن سليمان بن سحمان راثيا الشيخ عمر بن إبراهيم آل الشيخ :

في ثالث بعد عشرين بطائفنا   في صومنا روحه اشتاقت لأنهار
خمس وتسعين عاما بعد هجرتنا   جرى المقدر والهفي لمختار
ست وسبعون عمر منه قد عمرت   في طاعة الله في أمر وإنكار [1]

فالأبيات هنا سوف تبقى وثيقة تاريخية دقيقة ترصد تاريخ وفاة المرثي باليوم والشهر والعام الهجري ، كما تعطي الأبيات إشارة إلى تاريخ ميلاده ، لأنه قد ذكر عمر المرثى حين وفاته ، ومع ما فيها من التكلف والنظم الصرف إلا أن أواخر شطور الأبيات تحمل بعدا فنيا ينأى بها عن ركاكة النظم ، فكأن الشاعر يحاول المزاوجة بين القيمتين التاريخية والفنية في كل بيت ، لتأخذ قصيدته طابعا أدبيا كما يوضح المخطط الآتي :

ثالث بعد عشرين في صومنا ← روحه اشتاقت لأنهار
خمس وتسعين عاما بعد .. ← جرى المقدر والهفي لمختار
ست وسبعون عمر منه .. ← في طاعة الله في أمر وإنكار

---

(١) ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق د: إبراهيم الفوزان ، ص١٩٦ .

ففي البيت الأول صورة ، إما البيت الثاني ففيه لوعة وتحسر ، ثم في الثالث تقسيم وطباق ، وكل ملمح من هذه الملامح يأتي بعد نظم تاريخي بحت تتجاور فيه لغة الأرقام (ثالث ، عشرين ، ست ، تسعون ، خمس ، سبعون) وبجانبها لغة زمانية أخرى (صومنا ، عاما ، عمر) فما فعله الشاعر من هذه المزاوجة والمداخلة كان محاولة في إخراج قصيدته بأسلوب أدبي ، مع الحرص التام على رصد التاريخ بدقة وثبات .

وكذلك يقول علي النعمي في رثاء الفيصل :

يوم الثلاثا أي يوم مظلم ... أهدى الوجود السود من أبنائه

في ثالث من بعد يومٍ عاشر ... بربيعِ الحادي وبعد ضحائه

....

يوم كأن الأرض فيه زلزلت ... زلزالها بالضخم من أرزائه (1)

حيث يحاول تصوير هذا اليوم ، وبيان ما حدث فيه من شدة الهول ، تصويرا بيانيا ، وكما نجد هذا الرصد التاريخي المشبع بالأرقام المعبرة عند شعرائنا المتقدمين إلى حد ما فإننا نجده كذلك لدى شعرائنا المتأخرين ، فهذا عبد العزيز اليحيى يقول في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين ـ رحمه الله ـ :

لألف عام مضى تتلوه أربعة ... من القرون وعقد العمر ينفصم

لعام إحدى وعشرين مضين لنا ... في نصف شوال والأيام تنصرم (2)

ونلاحظ أن الاهتمام برصد التاريخ هنا قد حول الأداء إلى صناعة لفظية متكلفة ومستهجنة ، تنم عن إسراف في التعمل ، وقد افتقدنا تلك الومضات

---

(1) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١١٤ .

(2) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٨٨١ .

والإلماحات الفنية التي كنا نشاهدها في نماذجنا السابقة ، حيث كانت تستر شيئا من هذا الإسراف ، وقد نجد رصدا تاريخيا لوفاة الشيخ بن عثيمين يكون أكثر دقة مما سبق ، حيث يقول مد الله المديد :

في شهر شوال بعد العشر سادسة ... من الليالي قضى الرحمن بالحين
في ليلة وضياء البدر مؤتلق ... والناس في شغلهم بين العشاءين (١)

فهنا تجاوز الرصد السنة والشهر واليوم ليتناول تحديدا زمنيا لوقت الوفاة في يومها ، فهو بين العشاءين ، ومعلوم أن ما بين العشاءين لا يتجاوز الساعة أو الساعة والنصف ، وهنا يقترب الشاعر في تأريخه لوقت الوفاة مما يفعله الأطباء المعاصرون من تحديد الوفاة بالساعة والدقيقة ، وقريب من لغة الأرقام في دقتها وتاريخيتها البحتة تسلسل الأحداث والوقائع ومتابعة هذا التسلسل ورصده رصدا متدرجا كما يقول مشاعل آل مقرن :

فجعنا قبل عام بابن باز ... وقد كان الشعاع المستبينا
ولم ترض المنون بكل هذا ... فغيبت الدعاة الصالحينا
وغيبت الصدوق بأرض شام ... ودرع المصطفى عن واضعينا
وهذا الحبر ثالثة الأثافي ... محمد هل عرفت له قرينا(٢)

وليس هذا التسلسل متكلفا أو خارجا عن إطار الموضوع الشعري ، ولكنه رثاء متعدد ، وباعثه الإحساس بسير الزمن ، وتذكر الماضي المبكي إزاء الواقع المبكي أيضا ، وهكذا نلمح اهتماما في التأريخ واستشعارا لقيمته وضرورة رصده ، وقد يكون هذا التاريخ علاوة على قيمته التوثيقية الصرفة يحمل بعدا شعوريا يعكس الإحساس

---

(١) المصدر السابق ، ص٩٦٨ .

(٢) المصدر السابق .

الزمني بهول المصيبة ووطأة الزمن وتسارع الأيام وانقضاء الآجال ، وليكون بالتالي من قبيل الذكريات المؤرقة التي تبعث على التأمل والإحساس لدى المتلقي كلما وجدها أو سمع بها .

ونتيجة لهذا الاهتمام بضرورة الرصد التاريخي وتوثيق شيئا عن حياة المرثيين فإننا نجد الاهتمام الأكبر والنصيب الأوفر من البعد التاريخي يبرز في رصد منجزات المرثيين وتسجيل مآثرهم وأعمالهم المهمة ليكون في ذلك تبرير للرثاء وإقناع بأهميته ، وهنا يتجه الشعراء أولا إلى مخاطبة التاريخ حتى يشعر بقيمة المرثيين ومدى قيمة وجودهم فيه .

فهذا أبو تراب الظاهري يقول في رثاء الملك فيصل ـ رحمه الله ـ :

فاكتب أيا تاريخ صفحة مجده ... بمداد نور بدد الظلماء
واذكر صنائع عاهل سقى الحيا ... من رحمة المولى الكريم جزاء
وانثر على مرّ الزمان مآثرا ... أضحت بها هذي البقاع ملاءا [1]

فتشخيص التاريخ من خلال الإلحاح والتكرار الذي يبرز في أفعال الأمر (اكتب ، اذكر ، انثر) يحمل تقنية فنية تقوم على التحول ، تحول حياة المرثي إلى التاريخ ، فهو حي بتاريخه ، وصنائعه ومآثره ، ولهذا يتجه الشاعر إلى مخاطبة الحي والتحدث إليه ، فالتناوب بين موت وغياب جسد الفقيد ، وبين كتابة ونشر التاريخ يقيم معادلة رياضية متوازنة يتساوى طرفاها في رؤية وتجربة الرثاء .

ومثل أبي تراب نجد عبد الله بن سليم الرشيد يقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

---

(١) آمال وآلام ، عبد العزيز الأحيدب ، ١/٤٤.

يا متون التاريخ قد جاءك الشيـ ـخ وفي سفره أجل الملاحم
ترجميه بالنور والتّبر واروي ملء سمع الزمان خير التراجم
وأبيني لكل تالٍ محب كيف يغدو الإنسان حشد مناجم (١)

حيث تتكرر لديه أفعال الأمر (ترجميه ، اروي ، أبيني) ولكنها في هذا النص تأتي مسبوقة بالنداء ليزداد التشخيص جلاء وأثرة ، وما هذا الحشد الطلبي تجاه التاريخ إلا انعكاسا لحالة الشعر الراثية ، والتي ترى عظمة التاريخ وأهمية كتابته ، فهو معادل موضوعي لفقد المرثيين وهو حياة أبدية تعوّض غياب الأرواح ، ولهذا نجد في النصين عبارتين متساويتين في دلالتيهما مما يعكس إحساسا شاعريا متساويا :

انثر على مر الزمان = اروي ملء سمع الزمان

غير أن الجملة الأخيرة يتعين فيها تشخيص الزمان لامتلاكه حاسة السمع ؛ وهو امتداد لتشخيص التاريخ قبلا ، وتعكس الجملتان نظرة مستقبلية طويلة لا يحدها شيء ، مما يجعل الرثاء لا يقف على باعثه الظاهري أو يتقوقع حوله ، ولكنه ينطلق من أسر ذلك في فضاء اللاحدود ، ويعكس هذا الانطلاق الزمني الجدوى من كتابة التاريخ .

إن مخاطبة التاريخ وما تعكسه من بدء حياة جديدة للمرثيين ؛ تتمثل في حياة التاريخ وحيويته المستمرة ونبضه الخافق ، ذلك الإحساس الذي يصور ويعكس الحياة ؛ ويلغي الموت والغياب ويستبدله بالحضور والعطاء ، ويبدأ هذا الشعور بتشخيص التاريخ وإسباغ صفة الحياتية عليه ، ثم يتداخل موت المرثي وحياة التاريخ فيكسب الأول صفة الثاني ويصبح ممدودا بها بعد ذلك التداخل ، فتعود الحياة إلى المرثيين بعد اكتسابها من التاريخ ، وهنا تخرج رؤية وتجربة جديدة تصورها نماذج رثائية

---

(١) مجلة الدعوة ، العدد (١٧٠٧) ٥ : ٢٢٢ ، ١٤٢٠هـ ، ص٦٢.

أخرى كانت صدى للنماذج والنصوص السابقة ، ومن ذلك قول عمر البري في رثاء الملك عبد العزيز ـ رحمه الله ـ :

عمران للإنسان عمر ذاهب ولقسمة الباقي الطويل خلود
انظر إلى العظماء كيف تدونت آثارهم قد ضمّها التأييد
قد زينوا التأريخ حتى إنهم لموا بذوق ما له ترديد [1]

فهنا يبدأ التداخل بين عمر ذاهب وعمر باق ، ولكن الذاهب يختفي وينهزم تأثيره أمام الباقي لما يتصف به (الباقي ، الطويل ، خلود) فهذه المصطلحات قد أعطت العمر المتبقي قوة ورسوخا يعكس تجدد الحياة وإلغاء الموت ، كما أن الخطاب الشعري السابق والذي كان بأسلوب طلبي يتوجه إلى التاريخ يأمره بنشر وكتابة آثار وتراجم المفقودين يتحول ، فيصبح التاريخ متفضلا عليه ، ويصبح مكسبا له دخول تلك المآثر والتراجم فيه لأنها ستكون فيه عقود زينة وإضاءة وجمال .

وهنا يبدأ التاريخ بالتواضع والانكماش أمام عطاءات المرثيين وأمجادهم ومآثرهم ، ويظهرون أمامه أصحاب منة وفضل ، فيملون عليه الأسفار الخالدة ، كما يقول عبد الله بن إدريس في رثاء الشيخ محمد بن إبراهيم :

أملى على التاريخ سفرا خالدا بالصدق لا بالمين والإرجاف
فأقام للعلم الرفيع معاهدا تسمو على هام الزمان الغافي
أضحت لأبناء الجزيرة موردا ثرّا كشلال الضيا الشغّاف [2]

لقد تحول الخطاب الشعري فأصبح المرثي فاعلا ، ويتميز ما يمليه بالصدق والخلود بعيداً عن الكذب والإرجاف ، ولعل هذا من أسرار التفوق الأخير الذي

---

(١) شاعر العهود الثلاثة عمر البري : عبد الرحمن السبت ، ص٣٧٣ .

(٢) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص١٧٨ .

تضاءل فيه التاريخ أمام المرثي ، حيث إن أسفار التاريخ قد يدخل فيها شيء من التهويل والمبالغات أو حتى الأكاذيب والمستحيلات ، وهنا يبرز دور إلماح الشاعر السابق إلى صدق ما أملاه المرثي وانتفاء المين والإرجاف عن سفره الخالد ، وتستمر نظرة الشاعر محاولة خفض جناح التاريخ ذليلا منقادا أمام إملاء المرثي ومنجزاته ، حيث تنقل لنا الصورة البلاغية التاريخ بمدلول تعبيري آخر ، إنه الزمان الذي يبرز غافيا هادئا فتعلو على هامه أعمال المرثي ، وقد يكون الزمان الغافي هنا يرد للدلالة على الجهل السائد قبل انتشار التعليم وإنشاء تلك المعاهد ، وهنا أيضا يصبح الفقيد قد انتصر على حقيقة من حقائق التاريخ التي ستبقى ممثلة له في إطارها الزمني المحدد .

وأمام هذه الرؤى والتصورات التي سادت الإبداع الرثائي في منحاه التاريخي يتشكل باعث جديد من المفترض أن تقترحه الجدلية العقلية المفكرة ، إنه حاجة التاريخ إلى منجزات وأعمال المرثيين وتسجيل وقائعهم وجودهم التاريخية ، والتي سوف يزدان بها التاريخ ويصبح ثريا نيرا ، إنها إضافات عظيمة إلى الثقافة الإنسانية التاريخية ، كما أنها إضافات إلى الأدب والإبداع ، ومن هنا هرع الشعراء إلى رصد ذلك في رثائهم بأسلوب فني مشرق ، فاكتسب التاريخ صفة العطائية الفنية الممتعة .

وقد جعل الشعراء من الإنجاز في السياق التاريخي مبررا للرثاء كما يقول طاهر زمخشري في رثاء الملك عبد العزيز - رحمه الله - :

فكل سيسعى صاغرا نحو حتفه ... وتخلفه الأعمال توحي المراثيا
فتجلوه للأنظار حيا ممثلا ... سعيدا بما أبقى وما زال باقيا
فكيف بمن أفنى الحياة مجاهدا ... وأمضى ليالي العمر سهران بانيا
بنى أمة قامت على الأرض قوة ... مؤزرة بالدين تحكي الرواسيا
بناها كما شاء الإله انبعاثها ... فغنت بها الأمجاد تزهو روانيا

بناهـا وكـان العـدم ينخـر عـودها فقامـت وعـاد الخـير يـدفق راويـا [1]

فيبدأ النص مجسدا نظرة كلية إلى موت كل البشر ، وأن كل إنسان ستخلفه أعماله موحية بمراثيه ، وهذا الشعور مهم جدا لأنه يدخل في فلسفة الرثاء الكلية ، والتي لم تعد قاصرة على أسلوبها التقليدي المتمثل في الندب والبكاء ، وبيان لوعة الحزن والفراق ، بل أصبحت أعمال ومنجزات الفقيد موحية وباعثا في رثائه ، ثم تأتي بعد ذلك المراثي لتأخذ منحى متباينا مع الواقع فتجلوه حيا لا ميتا ، ثم يصفه بالسعادة لتتأصل نظرته ، فكيف يكون الميت سعيدا !! ثم تأتي جملة (وما زال باقيا) حاملة أقصى طاقة التعبير بالحياة والنمو ، والملفت للنظر هنا أن الشاعر يسوق هذه النظرية الفلسفية لتكون مقدمة للرصد والتأريخ وعرض الإنجاز ، مما يدل على قصد وإرادة ومما يؤكد على عدم خروج مرثيته برصدها التاريخي من قبيل العفوية الإبداعية ، إن هذه النظرة الكلية لكل مرثي ، والموحية بكون المرثية منبعثة من أعماله وإنجازه ، يأتي بعدها تخصيص وإفراد يبدأ بالاستفهام (فكيف بمن أفنى ...) ، ليبدأ رصد تاريخي جدير بالمتابعة والكتابة ، إنه تاريخ فريد لشخصية فريدة ، ومن الألفاظ المشعة هنا مجيء لفظتي (الحياة ، ليالي العمر) في البيت الثالث ، حيث لم يقل (حياته أو عمره) ليكون في اللفظتين تقابل مع الموت والزمن ، فالحياة وليالي العمر لا تقتصر على دلالتها القريبة المباشرة بل تنطلق إلى الصراع الأبدي إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ، ولعلنا ندرك فيما يلي البيت المقصود ما يعضد هذا ويؤكده ، فالفقيد الراحل قد بنى أمة متصفة بالقوة والدين ، ومشبهة الجبال الرواسي ، حيث تحمل هذه الصورة التشبيهية الثبات والبقاء ، فالجبال قد أرساها الله ثابتة على الأرض إلى أن تقوم الساعة وتنتهي الحياة ، ثم تتدفق لغة التأكيد بعد ذلك لتثبت عظيم الأثر التاريخي الذي تركه

---

(١) على الضفاف : طاهر زمخشري ، ص٧٥ .

المؤسس الباني ـ رحمه الله ـ حيث يتكرر الفعل الماضي (بناها) في بيتين متتاليين ، وتغني الأمجاد وتقوم البلاد بمشيئة الله وإرادته ثم بجهوده البانية العظيمة وكما نشهد هذا الرصد للإنجاز التاريخي عند زمخشري فإننا نلاحظه يبرز عند أحمد الصالح في رثائه للشيخ حمد الجاسر ولكنه بصورة أخرى حيث لم تبرز شخصية المرثي غائبة معبرا عنها :

سهرت على التاريخ أرضا وأمة ... تمحص أخبارا ورأيك ثاقب
وفي كل شبر في الجزيرة تلتقي ... بك الذكريات البيض تحدى النجائب
تعهدت من آياتها ورسومها ... مرابع للآثار فيها ملاعب
أبا هذه الآثار أنت حبيبها ... نداماك : أسفار وراوٍ وكاتب
سقيت وأنهلت العقول ولم تزل ... مناهل ، يستقى نديك شارب
أقمت بنا عمرا حفرت سنينه ... بأحداقنا واستبطنتك الترائب
حياتك سفر لا يفيض معينة ... ولا تنقضي في محتواه العجائب

فهنا تبرز شخصية المرثي حاضرة وماثلة أمام الشاعر فيقيم معها حواره وحديثه ، ويتجه إلى مخاطبتها مستخدما الأفعال (سهرت ، تمحص ، تعهدت ، سقيت ، أنهلت ، أقمت ، حفرت) وهو حشد هائل من الفعل بنوعيه الماضي والمضارع ، ويرتبط في جميعها تاء المخاطب عدا فعلا واحدا ناب فيه الضمير المستتر عن تلك التاء ، لنجد المرثي بالتالي مخاطبا في جميع هذه الإنجازات ، لتكون هذه المخاطبة موحية ببقائه وحياته فتخرج الرؤية الشعرية الكلية بالتالي مؤكدة على بقاء وحياة المرثي متمثلا ذلك في الإنجاز التاريخي المرصود بلغة الحوار بين المبدع والفقيد ، كما نجد أن محور العلم وما في فلكه مسيطرا على مفردات المعجم اللغوي للنص ، ليعكس ذلك المعجم وبالتالي المنجز التاريخي ، ومن مفرداته هنا (سهرت ، التاريخ ، أرضا ، أمة ، تمحص ، الأخبار ، رأيك ، أسفار ، سفر ، الأثار ، راو ،

كاتب ، ...) ، ومن جماليات البيت الأخير ، تصوير حياة المرثي بالسفر ، وهو سفر متصف بعدم غيض معينه وعدم انقضاء عجائبه ، لتكون حياته مستمرة باقية وقد مثلها ذلك السفر الموصوف ، وإذا كانت لغة الحوار والتخاطب مع المرثي توحي بحياته وبقائه كمعادل موضوعي للموت والفناء من خلال إنجازاته وأعماله ، فإن هذه التقنية قد تتطور وينمو إيحاؤها بصورة أكبر ، وذلك حينما يصبح المرثي متحدثا ومفتخرا بلغة (الأنا) ، فيذكر أعماله ويسجل بعض إنجازاته ، كما يقول أحمد باعطب في رثاء الملك فيصل :

قالوا السياسة أن تنافق قلت لا ... أنا مؤمن لا أنكث الإيمانا
دستوري القرآن طهر نوره ... قلبي وزكاني حجا ولسانا
أنا لا أخون فمن يمرغ خده ... في الوحل تلفظه الحياة مهانا [١]

وذلك الرصد للمنجز التاريخي كما عند الزمخشري والصالح والمتمثل في نظرة تاريخية شمولية لعطاء وأعمال المرثي ؛ يتلوه رصد آخر يكون أكثر دقة وجزئية من سابقه فتظهر فيه أعمال مجتزأة ومحددة للمرثيين ، ومن الشعراء الذين كثر في رثائهم رصد إنجازات وأعمال المرثيين محمود عارف ، حيث نجد أن أغلب مراثيه لا تخلو من ذكر مؤلفات من يرثيهم أو أعمالهم التي كانوا يقومون بها ، كرثائه للشاعر المذيع مطلق بن مخلد الذيابي ، والذي كانت تربطه به علاقة صداقة ومودة :

رافق الفن ريشة ويراعا ... واستثار ((المذياع)) والمزمارا
طالما خط للورى صفحات ... وأذاع الفنون والأخبارا
(ثمرات الأوراق) تبكي عليه ... لغياب((الذيابي)) وهي حيارى [٢]

---

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ١/ ٩٩ .

(٢) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٢/ ٥٤٨ .

إلى أن يقول معزيا فيه الإعلام :

ونعـــزّي الإعـــلام فيــه فقــد كـــا ن مـــذيعا مجلجـــلا هـــدارا
صــاحب (المكرفــون) عشــرين عامــا في الــدجى تــارة وحينــا نهــارا [1]

فهو يروي سيرة وترجمة لحياة صديقه المرثي تتمثل في أعماله كشاعر وفنان ومذيع ، ولا يطلق هذه الأوصاف بمدلولها العامي العائم ، ولكنه يرصد أعمالا دقيقة تتمثل تلك الصفات لدى المرثي ، على حين يوفرها في غيره أعمال أخرى ، فـ (ثمرات الأوراق) هي عنوان تلك المقالات الصحفية التي كان يكتبها المرثي ، ولكنها ليست مدلولا لأي كاتب آخر غير المرثي ، ثم يؤرخ بعد ذلك لمدة خدمته في الإذاعة ، مما جعله يعزي فيه الإعلام ، فهذا الرصد التأريخي لمنجزات الشاعر لا يمكن أن يصلح في رثاء غيره ، مما يجعلنا نقول في النهاية بأنها ترجمة خاصة ودقيقة ، دقيقة في رصدها ، وخاصة بصاحبها .

وحينما رثى صديقه أمين سالم رويحي مؤلف قصة (دموع وابتسام) ؛ فإنه ابتدأ مرثيته بقوله :

كيــف خلفــت قصــة (الابتســام) عـــبرة (للـــدموع) والآلام [2]

وابتداؤه بالاستفهام يوحي بكثير من المعاناة الإنسانية لديه ، ونلمح هنا تقديما وتأخيرا في عنوان القصة الأساس (دموع وابتسام) ، حيث قدم الابتسام خلافا لعنوان القصة في الأصل ، ليكون في ذلك انعكاس إحساس الشاعر بتغير ومفاجأة ، ويعكس هذا التغيير مع الاستفهام حالة الشاعر النفسية المتهالكة والتواقة إلى معرفة الجديد عن صاحبه الراحل بعد رحيله ، ثم يعود في آخر مرثيته ليستوحي بعض

---

(١) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٢/٥٥٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص٥٨٥ .

الإيجابيات ويستشعرها من عنوان القصة أيضا فيقول :

ويلف الضياء وجهك بالطهـ ـر وفيه نضارة (الابتسام) !!
سوف تحيا الأخرى بغير (دموع) بعد أن رصعت بتاج الوسام !! (١)

وعندما استخدم الملك فيصل ـ رحمه الله ـ النفط سلاحا هدد الغرب بقطعه عنهم ، بسبب موقفهم السلبي من قضية فلسطين ، فقد رصد الشعراء هذا الإنجاز التاريخي في مراثيهم له ، فهذا محمد علي المغربي يقول :

يا حمى القدس روح فيصل تهوى أن تصلي بالقدس والأركان
فأعدي المحراب للقادم الضيـ ـف وحيي من منبر الإيمان
قاطع النفط لا يبالي وعيدا أو يرى فيه أيّما خسران (٢)

والشاعر هنا عندما يرصد ويسجل ذلك الموقف البطولي للملك الراحل إنما أراد كذلك تسجيلا دقيقا وتأريخا خاصا ، فالتهديد بقطع النفط لا يمكن أن يكون موقف أي زعيم آخر سوى الملك فيصل ، وقد كان بإمكان الشاعر ذكر مناصرة الملك فيصل للقضية الفلسطينية والثناء عليه بذلك الشعور النبيل من خلال عبارات عامة ، ولكنه أراد منح نصه خصوصية دقيقة في بعدها التاريخي الخاص.

---

(١) المصدر السابق ، ص٥٨٨ .

(٢) الثلاثاء الحزين، جمعه : عبد العزيز أحمد شكري ، (جدة ، دار الأصفهاني ، ١٣٩٥هـ) ص٢٣٤ .

الفصل الثالث

البعــــد الإنســـانـي

- المواساة في أحداث إسلامية
- المواساة في أحداث عالمـية

إن استجلاء البعد الإنساني في الأدب أو الثقافة عموما أمر يأخذ من الصعوبة قدرا ليس باليسير ، ومع ذلك فلابد من الاهتمام به وعدم إهماله لما له من قيمة عالمية مؤثرة، إنه يصبغ الأدب بصبغة الانطلاق والشمول ، ويحرره من قيود كثيرة قد تكبله أو تقلل من تأثيره وفعاليته ، وقبل الولج في ذلك البعد فإنه يحسن الوقوف وقفة عاجلة تكشف عن مفهوم هذا المصطلح أولا ، ثم الطريقة المناسبة لمناقشته كبعد موضوعي في غرض الرثاء السعودي المعاصر .

الإنسانية هي ((المعنى الكلي الدال على الخصائص المشتركة بين جميع الناس ، كالحياة ، والحيوانية ، والنطق وغيرها)) [1] ، ((إنها مجموعة خصائص الجنس البشري المقومة لفصله النوعي ، التي تميزه عن غيره من الأنواع القريبة)) [2] ، وبالتالي فإنه يتحدد لنا المجال الذي يدور في فلكه هذا المفهوم ، إنه الإنسان بجسده

---

(١) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر : د. محمد مفيد قميحة ، ط١ ، (بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨١م) ، ص٢٧ .

(٢) المصدر السابق .

وروحه ، ولا يقف المفهوم عند هذا الحد ولكنه تطورت دلالته متحددا فيها - إضافة على مجاله كما سبق - هدفها ، لتصبح ((تهدف في كل أعمالها إلى خير الإنسانية وسعادتها وإلى إصلاح الجنس البشري سعيا وراء الكمال والمعرفة ووصولا إلى حقيقة الإنسان المطلقة البعيدة عن كل الشوائب))[1] ، إنها نزعة البشر إلى الخير والحب والشفقة والرحمة والإصلاح ، وهذا التصور الأخير هو الذي استقر عليه المفهوم ، وصار متداولا فيه ، وأصبحنا نسمع كثيرا بالموقف الإنساني ، والعمل الإنساني .. إلخ.

وحيث إن الأدب ((هو ذلك الإنتاج اللغوي الذي يهم الإنسان من حيث كونه إنسانا ، كمخلوق بشري يضطرب على ظهر هذه الأرض ، يبلو تجارب الحياة الإنسانية فتؤثر فيه تأثيرات شتى من كونه بشرا ، لا من حيث كونه متخصصا في ناحية معينة من نواحي النشاط الإنساني))[2] ، حيث إنه كذلك فقد تشبع بالإنسانية من ناحيتين ، الأولى في مجاله وموضوعه (الإنسان) ، والثانية في طريقة تشكيله ووظيفته .

وقد بدت هذه النزعة الإنسانية تبرز بصورة أكبر في الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث ((أخذ يعاني قضايا الإنسان وقضايا الشعوب من خلال الأحداث الكثيرة التي عصفت بالإنسانية وسبب الكثير من الدمار والويلات والآفات الاجتماعية التي خلفتها الحروب كأثر طبيعي لها ، ثم إن بروز الجماهير على الساحة العالمية وطرحها للقضايا الحياتية ونضالها الدائب من أجل السلام والحرية والعدل قد أثر في الشعر العربي المعاصر ، وجعل يواكب تلك الأحداث ويتفاعل معها وبها ، أضف إلى ذلك الإنتاج الفكري والثقافي وإطلاع الشاعر العربي على نتاج كثير من الشعوب إما عبر الكتب المترجمة وإما عبر اللغة الأصيلة

---

(١) المصدر السابق .

(٢) وظيفة الأدب : د. محمد النويهي ، ط١ (عابدين ، مطبعة الرسالة) ، (د.ت) ، ص٣٤

لذلك النتاج)) [1] ، واليوم أصبح هذا البعد الإنساني متأكدا في شعرنا المعاصر أكثر من غيره ، وما ذلك إلا نظرا لاتساع دائرة واحتكاك الإنسان المعاصر بالبشر وقضاياهم الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، وساعد التقدم العلمي والتكنولوجي الهائل الذي شهده العصر على ذلك، فأصبح من المحتم على الإنسان الذي يريد أن يجد له مكانا في هذا العصر أن يكون متفاعلا معه ، مهتما بأكثر الأمور التصاقا بالكل الإنساني ، ولم يعد للنظرة الجزئية أو المعالجات المحدودة كبير شأن إذا قيست بتلك التي تتصل بالمجموع الإنساني الذي يتخطى الحدود الجغرافية والعرقية ، وما مشروع العولمة والإنترنت والقنوات الفضائية[2] إلا أمثلة بسيطة ومؤشرات توضح تعاظم ذلك الاحتكاك ، حيث ((حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم ، وصارت كل قضية إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان على وجه الأرض هي قضية الإنسان - كل إنسان - حيثما كان ... ، وإنما الشاعر المعاصر هو الذي تترابط في نفسه أحداث عصره ، سواء في بيئته المحلية المحدودة أو في البيئة العالمية ، فتنعكس الأحداث بعضها على بعض ، مشكلة في نفسه دراما الإنسان المعاصر ، وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة ، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايا كل إنسان ..)) [3] ، ومن هنا يتبين لنا ضيق النظرة التي تقول بقصر الاتجاه الإنساني على ما يتناول فيه الأديب قضايا

---

(١) الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، د. محمد مفيد قميحة ، ص٥٨ .

(٢) (انظر) النزعة الإنسانية في الشعر العربي : محمد إبراهيم حور ، ط١ (الإمارات ، مطبعة العين ، ١٩٨٦) ، ص٩١.

(٣) الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، ط٥ ، (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٨م) ص١٥.

عالمية من خارج بيئته ؛ لأن الاتجاه الإنساني قد فرض نفسه حتى على القضايا الجزئية والمحدودة ببيئة معينة أو جماعة معينة ، حيث إن العالم كله سيعيش هذه القضية ويسمع بها ويباشر تفاصيلها أولاً بأول .

وعلى ضوء ما سبق فإن البعد الإنساني في الرثاء السعودي سنجده في أغلب نصوصه يبرز من خلال نمطين اثنين هما :

١- الرثاء في قضايا إسلامية ، حيث ينطلق فيها الشاعر إلى مخاطبة جميع الناس وإدخالهم في تلك القضايا .

٢- الرثاء في قضايا إنسانية عامة ، وعدم التقوقع في الذاتية أو الحس الجماعي المحدود، وواقع هذا التقسيم يقوم على أساس الموضوع والخطاب ، فإذا كان الموضوع عالميا ومن خارج بيئة ومجتمع الشاعر فهذا النمط الثاني ، أما إذا كان الموضوع بيئيا أو إقليميا أو حتى ذاتيا ، ولكن الشاعر فيه يخاطب العالم أجمع ويشركهم في معاناته وقضيته ؛ فهذا النمط الأول ، ومن هذين النمطين فإننا قد نستطيع ذكر بعض الصفات التي ينبغي أن تتحلى بها العاطفة ، وهي تدور في فلكها ، ومن تلك الصفات (الرحمة والشفقة ، التألم والبكاء ، الوفاء والنبل) ، وجميع هذه العواطف تصبح باعثا للمواساة ، وهذا ما جعلنا نسم النّمطين بها .

١- المواساة في أحداث إسلامية

إن أحداث العالم الإسلامي ونكباته القائمة ميدان واسع للرثاء ، حيث تسقط المدن ، ويموت الشهداء ، ويحل الدمار والخراب ، فتتعدد المآسي وتتفاقم المحن ، وهنا ينبعث الرثاء متسائلا عن الإنسانية الحقة ، التي تحترم الإنسان وتحفظ حقوقه ، وترحمه وتشفق عليه ، كما يقول علي زين العابدين في رثاء الجزائر :

باتَ النساء بلا مأوى مدامعهم حيرى تجمع فيها البوس والكرب
وبات أطفالها الأيتام في فزع يكون يتما وقد أفناهم السغب

يـا ويـح طفـل رضـيع بـات لا لـبن   يقيـه شـر الطـوى للمـوت ينجـذب
لا أم لا أب لا أخـــــت بجـــــانبه   قضى الجميع فلا عطف ولا حدب (١)

فالمجتمع يتكون أفراده من أطفال ونساء ورجال ، والطبقتان الأوليان بحاجة دائمة إلى الطبقة الثالثة (الرجال) ، والتي تقوم على رعاية وكفالة تلك الطبقتين لأنها محل القوة والاقتدار ، والصبر والتحمل ، على حين يكمن الضعف والعجز في الأطفال والنساء ، وهنا في النص تغيب الطبقة الثالثة وتنفصم عن ذلك المجتمع المرثي ، فيصبح معاناة إنسانية وكارثة بشرية ، ويحاول الشاعر تكثيف تلك المعاناة ، فيأتي عنصر النساء أولا بلا مأوى وقد تجمع فيهن الكرب والبؤس ، ولكنه لا يطيل الوقوف عند هذا العنصر بل يحاول الإتيان بعنصر آخر تتجلى فيه الكارثة بصورة أكبر ، فينتقل مباشرة إلى الأطفال ويشخص مأساتهم ، وهنا يغيب ذلك العنصر السابق (النساء) . ويبقى الطفل وحده ، ولهذا يظهر النفي بـ (لا) تاليا مأساة الطفل ، فتغيب الأم أولا ثم الأب ثانيا ثم الأخت أخيرا كمدلول بديل للمفقود الأول ، لقد ذهب الرجال ثم النساء ويقي الأطفال الذين سيموتون حتما ولهذا نجد الجملة خبرية عن واحدهم في النهاية (للموت ينجذب) ثم تأتي بعدها جملة خبرية أخرى تؤكدها دلالة (قضى الجميع ..) ، ويتكثف النفي في البيت الأخير ، حيث يرد خمس مرات بلاءات خمس ليعكس نفي الشفقة والعطف ، والرحمة والمأوى ، وهنا يصاب الشاعر بحيرة وقلق عظيم إزاء غياب الإنسانية وقيمها النبيلة ، وينعكس ذلك أيضا في بيت يعقب الأبيات السابقة :

مـن يـرحم الطفـل مـن يرعـى طفولتـه   ومـن سـيحنو عليـه حـين ينتحـب (٢)

---

(١) صحيفة قريش ، عدد ١١٣ ، سنة ٣، يوم الثلاثاء ١٣٨١/٨/١٧ ، ص٥.

(٢) المصدر السابق .

وكما حدثت هذه الكارثة الإنسانية في الجزائر فإن هناك كوارث في بلاد أخرى تماثلها في المعاناة والفجيعة والآلام ، وكما ركز النص السابق على معاناة الطفل الذي بقي في نهاية اللوحة المأساوية مفردا بلا أم ولا أب فإننا قد نجد نصوصا أخرى تبقى فيها الأم مفردة متوحدة بألمها ومأساتها ، حيث يصور (حسن الصيرفي) حال تلك الأم في فلسطين فيقول في إحدى مراثيه :

وهاتيك أم وفي حضنها صغير تدثّره بالدّثار
ولم تدر مسكينة أنه من النزع في حالة الاحتضار
وتحسبه سوف يحيا لها ويسعى إلى الرزق بين الكبار (١)

وتبدو الصورة مضطربة غامضة ، خلافا للوضوح والكشف الذي شاهدناه في صورة النص السابق ، حيث يختفي الأب نهائيا فلا تبين مكانه أو ما حدث له ، فيبقى غيابه مثيرا الكثير من التساؤلات ، وكذلك تغيب نهاية صورة الرضيع وأمه ، وهنا يصبح المتلقي حائراً قلقاً بشأن نهاية الرضيع ، ولكن هذا الغياب وما أحدثه من اضطراب في الصورة قد كمن فيه جمال فني عظيم ، فالصورة تحمل المتلقي على التنبؤ والاشتراك مع المبدع في إكمال الصورة ، كما أنها تحاول الترفق بذلك المتلقي وعدم صدمه بالنهاية المؤلمة ، لتأخذ الصورة في نهايتها بعدا إنسانيا يقوم على الرفق والرحمة بالمتلقي والشفقة عليه ، ويكون هذا الأخذ مفارقة مع الواقع الذي قد غابت فيه الإنسانية ، فتعظم رسالة الأدب وتصبح إنسانية عاطفة مشفقة ، تحاول أن تعوض وتقابل ما فقده الواقع من القيم النبيلة والمعاني المشرقة .

ويبرز تصوير المآسي بصورة أكثف وبشكل أكبر في رثاء المدن ، ومن ذلك ما فعله عبد الرحمن العشماوي في قصيدته (أشلاء أغنية حزينة ((دمعة على أنقاض

---

(١) دموع وكبرياء : حسن الصيرفي ، ط١ ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي) ، (د.ت) ، ص٦١ .

مدينة ((فرح)) الأفغانية بعدما حطمتها قذائف السوفيات))) حيث يقول :

كانت هنا بالأمس أبنية

وكان هنا مدينة

كنا هنا بالأمس أهل الدار

نحيا آمنيـــن

واليوم صرنا لاجئين (١)

والعنصر الزماني في هذه المرثية يكون محورا ذا طرفين متباينين ، الأول للماضي وتمثله (الأمس) ، والثاني للحاضر وتمثله (اليوم) ، وإيحاء الكلمتين أفضل من الإتيان بغيرهما كالحاضر والماضي مثلا ، حيث إن (الأمس) تشعر بالماضي القريب جدا ، كما أن اليوم تشعر بالوقت الحالي المعايش للتو ، إنه تحول كبير جدا وفي زمن قياسي جدا ، ليعكس أخيرا عنصر المفاجأة في النص ، والمفاجأة سنجدها من المدلولات التي يرمز إليها نص تلك المرثية ، وسيكون الرمز إليه بأساليب متعددة ومعان متفاوتة ، وأول خروج له هنا هو تفاجؤ أهل فرح بالغزو والدمار الذي حولهم بسرعة زمنية من آمنين إلى لاجئين ، فالتشرد مفاجأة لأهل المدينة ، كما أنه مفاجأة في النص تصدم إحساس المتلقي الإنسان ، ومع ذهول حس المتلقي بهذه المفاجأة واستغراقه في آلامها ومأساتها تأتيه مفاجأة أخرى لتزيد من قلقه وألمه وتعيده في حالة تجرع الألم والحزن ، فيأتي مقطع جديد يبدأ بـ :

بالأمس كان هنا نساء

بالأمس . .

كان هنا صغار يسرحون

---

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص٨٣ .

ويمرحـون

واليوم ..

أشلاء وأنقاض [١]

لقد كان تحول الإنسان في النص السابق من آمن إلى لاجئ ، وكانت تلك المفاجأة الإنسانية مع عظمها وشدتها تهون مع المفاجأة التالية لها حينما يتحول الإنسان إلى أشلاء ، وتتفاقم مفاجأة هذا التحول حين يكون الإنسان المتحول أطفالا ونساء!!، وهنا يأتي التساؤل الإنساني والمناشدة العالمية للإنسان في كل مكان :

هل يفتح الإنسان مقلته

ليعـرف ما جرى

إنا ندك هنا ونسحق [٢]

وجميل جدا أن تكون هذه المناشدة الإنسانية على ألسنة المضطهدين والمنكوبين في تلك المدينة ، فلو كانت على لسان الشاعر لكان ذلك أقل تأثيرا ، وهنا يكمن في حقيقة الأمر تألق البعد الإنساني في هذه المرثية .

ويتواصل هذا التساؤل على ألسنتم :

أوليس للغازين أطفال

وليس لهم نساء

أو ما تكن قلوبهم

عطفا وحـبا [٣]

---

(١) المصدر السابق ص٨٤ .

(٢) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص٨٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص٨٨ .

ثم يتحول التساؤل الجماعي إلى الإفراد ، فيبرز من بين تلك الأصوات صوت شيخ قد قتل ولداه :

ما ذنب أطفالي الصغار ؟

ما ذنبهـــم . .

حتى يلوكهم الدمـــار

لأمزقن بخنجري صدري وأرحل

فالموت من عيش بلا ولديّ أفضل (١)

إنها نهاية مأساوية لذلك الشيخ المسكين ، وفيها تبرز مفاجأة جديدة يتحول فيها الأمر إلى قتل النفس ، لقد ملوا حياتهم من سأم وعذاب عظيم ، وهكذا تستمر عروض تلك اللوحات المحزنة ، وتختتم القصيدة بعبارة قد وردت قبل ذلك ولكنه جعلها نهاية للمرثية :

وحضارة العصر الحديث دم ونار (٢)

وتبرز في هذه العبارة مفارقة تلازمية ، فالحضارة من لوازمها ومقتضياتها الإخاء والسلام، ولكن هنا يخرج بديلا لذلك الدم والنار، لتكون مفاجأة نهائية يختم فيها النص مصورة غياب الحسن الإنساني والحضاري إزاء واقع تلك المدينة المنكوبة .

وفي مرثية أخرى نجد الشاعر يقول في رثاء الطفلة الفلسطينية (إيمان حجو) :

دمـــك الغـــالي بيـــان صـــارخ	**فـارفعي الصـوت، وقـولي للجميـع**
يـــا ضـــياع العـــدل في الأرض الـــتي	**ترتضـي أن يقتـل الطفـل الرضـيع** (٣)

---

(١) المصدر السابق ، ص٩٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص٩٦ .

(٣) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص١١٦.

ومخاطبة الطفلة هنا لون من ألوان البوح الحميم الذي يجعل الموقف زاخرا بالعاطفة ، وهو أحد الأساليب الأثيرة التي يلجأ إليها الشعراء حينما يريدون أن يتخففوا من أعباء التأزم والتوتر ، كما أنه يحمل قيمة إنسانية يتجلى فيها الحب والشفقة والتواضع ، لقد طلب منها رفع صوتها للجميع ، والجميع هنا تنطلق انطلاقة عالمية عامة ، لقد صرخت الطفلة باحتجاج إنساني معلنة ضياع العدل في أرض ارتضت قتل طفل رضيع ، والملمح الذي تتميز به الرؤية هنا غياب فعالية الذات إزاء الآخر ، قد شحنت به جميع النماذج السابقة ، وفي الحقيقة النقدية نجد أن هذا الملمح لا يبرز بسبب عدم انفعال المبدع بتجربته واندماجه فيها ، ولكنه يأتي بتقمص شخصيات أخرى تعيش في صميم المعاناة ليكون للرؤية الإنسانية تفعيل آكد واستثمار أمثل .

وهكذا يلاحظ كيف تناول الشعراء قضية الجزائر ثم أفغانستان ففلسطين تناولا إنسانيا وقد أسسوا الرثاء متضمنا موقفا إنسانيا يناشد العالم اللطف والعدل والشفقة ، وقد أخرج ذلك على ألسنة شخصيات تستطيع استدرار العطف الإنساني بقوة خارقة ، إنهم النساء والأطفال ، فغياب عنصر الرجال في الرثاء الذي تضمنته هذه النماذج وتكثف النساء والأطفال والمناشدة بألسنتهم جعل تلك النماذج تتشبع بالبعد الإنساني النبيل ، كما جعل لحضورها الطاغي نكهة خاصة تبرز الرؤية الشاعرية المقصودة .

وهذه النقطة الأخيرة تسلم إلى أمر من المهم التطرق إليه هنا ، وهو أن رثاء الأطفال يأخذ في موضوعه بعدا إنسانيا يترجم العديد من المواقف الإنسانية الصادقة ، فشخصية الطفل محل البراءة والضعف ومرسى العطف والشفقة ، وإذا كان الشعراء قد استغلوا ذلك في القضايا الإسلامية المعاصرة ، فإنه قد وجد رثاء لأطفال آخرين لم تهلكهم الحروب والنكبات العامة ، ولكنه أخذهم الموت بأسباب أخرى ، ومن هذا قول عبد الله الحميد في قصيدته (ذبول زهرة الطفولة) والتي أوجز مناسبتها في الهامش بقوله : ((في وداع الطفلة (الهنوف حميد سالم الحميد) ابنة شقيقي ذات

الربيعين التي ماتت غرقا)) [1] :

ما بين غفلة أصفيائك

والتفاتة والديك

تغادرين ؟ !

في شبر ماء تسبحين

وتمرحين ،

ورؤى البراءة في عيونك ،

لا تخالجها الظنون

في نصف متر تغرقين

يا للبراءة . . كيف طاولها الأنين ! ! [2]

فيقوم الحوار المباشر والحي في النص بين الشاعر (راثيا) والطفلة (مرثية) ، مما أعطى النص حركية مستقلة بارزة ، ولكن هذا الحوار الذي ينتظم القصيدة كلها تبقى فيه الطفلة صامتة لم تنبس ببنت شفة على الإطلاق ، أما الشاعر فتطغى تساؤلاته ويعلو خطابه ، ولكنه لم يجد مجيبا ، ويتواصل أسلوب الشاعر وتستمر مخاطبته للطفلة، وكأنه يلجأ إلى الخيال والطيف هاربا من الحقيقة المؤلمة ، وهنا يبرز الجمال الفني للنص ، لأن الجمال إدراك حسي معلل ، ولكن هذا اللجوء الخيالي تفاجئه الحقيقة المرة في آخر القصيدة :

طيف الهنوف :

نجم يغادرنا إلى ذاك المدار

---

(1) ما لم تقله الخنساء : عبد الله بن سالم الحميد ، ط1 ، (الرياض ، مطابع نجد ، 1422هـ) ص22 .

(2) المصدر السابق ، ص23 .

دون انتظار ؟

دون انتظار !! [١]

وكلمة (طيف) هنا لم تأت إلى النص مجردة من الرمز والإلماع ، لقد شحنت بمعان دلالية متألقة ، فهي أولا لحظة كشف تجلت فيها حالة الشاعر التي كان يعيشها غارقا بأحلامه وهائما في تخيلاته الإنسانية العظيمة ، التي تجسدت في مناجاة الطفلة الغارقة والتأوه لبراءتها ، ثم هي ثانيا نقطة تحول كبرى في النص ، إنه التحول من الخيال إلى الحقيقة ، كما أنها تشير إلى أن الحياة كلها كطيف وأحلام عابرة ، وأن نصيبنا من تلك الطفلة خيال وأحلام عابرة ، وهنا يستلهم الشاعر فكرة الشاعر الأول الذي قال :

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال [٢]

وهو استلهام لا يمكن أن تكتشفه القراءة الأولية ، ولا يتجلى إلا بعد قراءة واعية ومتأنية لجميع نص المرثية ، وإذا كان الشاعر القديم قد أشار إلى ذلك المعنى العظيم إشارة عابرة في تصوير بياني موجز ، فإن حال الاستلهام في هذا النص أنه أصبح واقعا مارسه الشاعر وعاش معه من أول النص إلى أن كشف عنه في خاتمة قصيدته ، وقد تضافرت مع توظيف واستلهام الفكرة القديمة ظواهر فنية أخرى زادت من الإحساس بجمالها والتأثر بمعناها ، ومن تلك الظواهر استخدام صيغة الجمع (يغادرنا) لتصبح القيمة الأدبية إنسانية عامة ، كما أن التكرار في آخر النص مع ما يفيده من تقوية المعنى وتأصيل فكرته إلا أنه أيضا يوحي بتكرر الفقد وحدوث الكثير من المآسي ، وفناء جميع البشر ورحيلهم من هذه الحياة .

---

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله بن سالم الحميد ، ص٢٦ .

(٢) ديوان المتنبي بشرح العكبري ، (بيروت ، دار المعرفة) (د.ت) ، ١١٧/٣ .

وحيث إن الطفولة ميدان واسع جدا لتجسيد الرؤية الإنسانية فقد شعر الشعراء بذلك فجعلوا من شخصية الطفل ومعنى الطفولة محورا ثانويا في مراثيهم التي تكون الشخصية الأولية (المرثية) فيها ليست طفلا ، ولكنهم يجهدون أنفسهم في جلب الطفل وطفولته إلى ميدان الرثاء ليكون محملا بطاقة إنسانية عالية تتمكن من احتواء العواطف وبلورة تأزمها الوجداني المتفاقم ، ومن أمثلة ذلك قصيدة لحسن بن محمد الزهراني بعنوان (لجين) وهو اسم طفلة توفيت أمها بعد مولدها بشهرين فنظم والدها القصيدة ومنها :

قطعت قلبي يا لجين ترفقي ... إن الذي أبكاك قد أبكاني
فأنا وأنت حكاية مكتوبة ... بالدمع فوق براعم الأشجان
فأنا يتيم يا يتيمة فامسحي ... دمعي ودمعك يحتويه بناني
سلمت أمك يا لجين برقة ... قلبي ليبقى رائع الخفقان
لكنها رحلت لتترك خافقي ... فردا يذوق مرارة الحرمان
رحلت فكل سعادتي رحلت ولم ... يمض على فجر الهوى عامان [1]

وأول ما يلفت الانتباه في هذا النص هو تلك العاطفة المتدفقة والمشحونة بالمعاناة والآلام ، ولأنها معاناة إنسانية بما تعنيه هذه الجملة ، نجد الشاعر يلجأ إلى إخراجها ببعد إنساني ، فتبدو القصيدة من أولها بأسلوب حواري بين الشاعر (الراثي) وذلك النموذج الإنساني العظيم (الطفلة ذات الشهرين) ، والتي سنجدها تتحول إلى مرثي ثانوي في آخر النص ، أما المرثي الأول (الأم) فإنها تبرز بضمير الغائب لتغيب معه في نهاية النص ، ويحضر المرثي الثانوي (الطفلة) ، ولعل في تكرار الفعل (رحلت) في

---

(١) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ط١ ، (الباحة ، النادي الأدبي بالباحة ، ١٤١٨هـ) ، ص٦٠ .

آخر الأبيات السابقة ما يشبع معنى غياب الأم ويمنحه طاقة قوية من الغياب النهائي ، وهنا تبرز قيمة غيابها في إبراز الرؤية الإبداعية حيث تحل محلها (الطفلة) فيعود الشاعر بعد دفن زوجته ليستقبل معاناة أخرى :

وحزمت أحزان الفؤاد مهاجرا بمواجعي بحثا عن السلوان
فإذا بوجهك نصب عيني راسما أملا على بوابة الأحزان
فوقفت أقرأه وأسأل صمته فوجدت في قسماته عنواني [1]

وهنا يبرز صوت المرثي الجديد (لجين) ويبدأ بالخروج ، فتكتمل المفارقة بين الشخصيتين فالأم خرجت بضمير الغائب كما أنها ميتة ذاهبة ؛ أما الابنة فتخرج بضمير المتكلم كما أنها حية باقية ، وتبدو هنا فلسفة الرؤية الإنسانية واستكشاف قيمتها في رثاء الشخصيتين ، فالغائب الذاهب سيتم نسيانه والسلو عنه بمضي الأيام ، أما الحاضر فسيكون في حضوره دوام المعاناة وتجدد الحزن ، من هنا كان استدعاء شخصية لجين ورثاؤها ذا قيمة معنوية وفنية عالية ، لتبدأ بالحديث عن ذاتها :

وإذا بدمعك فوق خدك ثائرا حزنا يهاجم موجه شطآني
وتقول بعض حروفه لا يا أبي حزني وحزنك ليس يتفقان
سيموت حزنك يا أبي أمّا أنا سيظل حزني دائم الثوران
سأعيش يا أبتي بلا أم فمن لي إن عمري يا أبي شهران
من سوف يرضعني ويمسح دمعتي ويضمني في رقة وحنان [2]

وتمضي الطفلة تتحدث عن نفسها ، وما سوف تلاقيه من معاناة فقد الأم ، فتذهب متأملة حالها إذا كبرت وهي تعيش بلا أم ولا حنان على حين ترى زميلاتها

---

(١) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ص٦٠

(٢) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ص٦٣ .

ورفيقاتها يعشن في عطف الأمومة الصادقة الحنان والمحتوية الآلام ، إنهـا معانـاة ستبقى معها أبد الحياة :

سـيظل حزنـي يـا أبـي مـن بعـدها متعــدد الأشــكال والألــوان (١)

ويبدو أن الشاعر لم يستطع الخلاص من حقيقة الواقع المتمثلة في عمر الطفلـة ، إذ أن ذات الشهرين لن تكون مؤهلة للإحساس والشعور بفقد الأم ، فلو جعل عمرهـا أكبر من ذلك لكان أبلغ وأصدق فنيا ، ولكن يبدو أنه أراد تسجيل مأساته الواقعية كما هي ، أو أنه تعامل مع الشخصية باعتبار ما سيكون لاحقا ، ولكنه مع ذلك قد أفاد من المرحلة التي برزت فيها الفتاة ويظهر ذلـك في مسألة الإرضـاع (من سـوف يرضـعني) وهكـذا نجـد الشـاعر قـد تـرك المرثـي الغائـب الـذي لم يتجـاوز أول القصـيدة ، ولكـن المعاناة بـدأت تتضـخم بعـد الاعتنـاء والاهتمـام بـالمرثي الحاضـر ، والـذي فـرض نفسـه بمحاورة درامية مع الشاعر كمقدمة لنمط جديد في الرثاء المعاصر ، حيـث اعتـدنا على صوت واحد في المراثي ، وهو صوت المبدع ، كما أننا اعتدنا عظمة الرثـاء وقـوة تـأثيره حينما يكون في الموتى الذاهبين ، أما مـنهج تعـدد الأصـوات ورثـاء الأحيـاء فإنـه مؤشـر على خـروج الشـعر عمومـا مـن أسـر الغنائيـة إلى فضـاء الدراميـة ، وهـذه مـن سـمات الجمالية الشعرية المعاصرة ، وهي مفارقة جديرة بالوقوف والتأمل ، حيث يجد الشـاعر في رثاء الحي قيمة إنسانية مشحونة بالحزن والأسى أكثر مما يجده في رثاء الأموات .

وكما وجـد الشـعراء في رثـاء الطفـل مجـالا واسـعا لحمـل الرؤيـة الإنسـانية المليئة بالإشـفاق والرحمـة والمتفاعلـة مـع الآخـر بالمواسـاة والتعزيـة فقـد وجـدوا في الحـوادث الكبيرة الأمر نفسه ، كالحرائق والحوادث التي يذهب فيهـا العديـد مـن الضـحايا ، ومـا ذلك إلا لسببين يكمنان وراء تلك المصائب العامة ، الأول عنصر المفاجأة والثاني كثرة

---

(١) صدى الأشجان : حسن محمد الزهراني ، ص٦٣ .

الضحايا فيها ، ومن ذلك رثاء ضحايا الطائرة السعودية التي احترقت في مطار الرياض مساء الثلاثاء ١٤٠٠/١٠/٨هـ ، وقد توفي جميع ركابها وعددهم ثلاث مئة نسمة ، وفي ذلك يقول عثمان بن سيار :

يا لقبر معجز من نيكل لم يشيد من حديد أو حجر
حشروا فيه وما من مسعف غير نقر الما على سطح القبر
كلما ماجوا كوتهم حمم ودخان سد أفواه البشر
المئون ازدحموا في جوفه وعلى الأبواب خُطَّت (لا مفر) (١)

إنها لوحة مليئة بالحركة والضوضاء ، وهي تصور حالة الهلع التي مر بها ركاب الطائرة ، وتتجلى الصورة البيانية المتمثلة في تحول الطائرة إلى قبر ، ويعظم تأثير الصورة المؤسف في الجملة الأخيرة (لا مفر) ، والتي أصبحت كلافتة على أبواب تلك الطائرة المحترقة .

أما علي النعمي فإنه يصور هجوم المنايا على ركاب تلك الطائرة من خلال استلهام معنى تراثي شهير ، حيث يقول :

والصراخ الممتد يعلو ويعلو والمنايا تهوي بظفر وناب (٢)

وهنا تستعيد الذاكرة بيت أبي ذؤيب الهذلي :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كلّ تميمة لا تنفع

وعند البحث عن جمالية هذا الاستدعاء وقيمة التوظيف التراثي ؛ فسيتضح أن المنية كانت واحدة خرجت بصوت المفرد في البيت القديم (المنية أنشبت) ، أما النص المعاصر فإنها تخرج فيه بصوت الجمع الكثير (المنايا تهوي) ، لقد كان المرثي عند أبي

---

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١٠٦ .
(٢) المصدر السابق نفسه .

ذؤيب أقل بكثير من المرثيين عند الشاعر المعاصر ، حيث إنهم بالمئات ، ولهذا تخرج المنية بصورة متعددة متنوعة من الجوارح ، فالظفر قرينة تدل على الطيور ، والناب يدل على السباع على حين تخرج في النص القديم مشبهة بالطائر فقط ، لقد حاول الشاعر المعاصر إبراز الصورة التراثية بشكل أكبر وأضخم حتى تتناسب مع موضوعه ذي البعد الإنساني الكبير ، وقد أخرج هذه الصورة مركزا على عنصر الحركة السريعة فالصراخ يمتد ثم يعلو ويعلو ، وفي المقابل تهوي المنايا بأظفارها وأنيابها ، وعنصر الحركة السريعة هنا قد يعكس حركة سرعة الموت إلى اختطاف أرواح الضحايا وعدم استطاعة أي عمل إنقاذي إزاء الحريق الهائل ، ولهذا فإننا نلمح صوت الراثي في البيت القديم يخرج بضمير المتكلم (ألفيت) مبينا مدى عجزه إزاء حادث الموت أما البيت المعاصر فإنه يختفي فيه صوت الراثي تماما ، ثم بعد ذلك يمضي النعمي معددا أوصاف وأعمار الضحايا المتفاوتة فيقول :

جمع الله شملهم في صعيد ... وطواهم بالموت طي الكتاب
من نساء حوامل وكهول ... وصبايا من معصر وكعاب
وصغار ورضّع ما أسنّوا ... وشباب هم زينة للشباب
عانقوا الموت عنوة ، وتلقو ... ه بأقسى صبر وأقوى احتساب [1]

حيث يتضح في هذه اللوحة الحزينة جانب التعدد والتنوع ، ولذلك التعدد أثر إنساني بليغ ، يتضح أولا في دلالته على كثرة الضحايا ، ويتضح ثانيا في حدوثه لطبقات مختلفة من المجتمع الإنساني فيكون عاما شاملا ليعكس ذلك عمومية وشمول تأثيره على المجتمع ، كما أنه يحمل وعيدا وتذكيرا عاما لمن قد يغره شبابه أو صغر سنه فينسيه فجأة الموت ، ولعل في مجيء تلك الفئات بصيغة التنكير (نساء ، كهول ،

---

(١) النغم الحزين : على النعمي ، ص١٠٧ .

صبايا ، شباب ، صغار ، رضع) ما يوحي بالعموم ، لأن التنكير في دوال العموم .

ومع هذا الإجمال في عرض مشهد الاحتراق وموت الضحايا ، فإننا نجد أيضا من ذهب إلى عرض مشاهد جزئية مبكية ، ومن ذلك مشهد الطفل الذي قد تكورت عليه أمه محاولة إنقاذه من الاحتراق :

عطف الأمومة كم تجلّى باهـــرا في مشـــهد لا يحتويـــه إطـــار
أم على الطفل الصغير تكـــورت حبـــا بـــه أن تحتويـــه النـــار
جل الفداء على الأنام سوى التي تفدي الجنين بروحها .. تختار [1]

وتشكل هذه اللوحة المبكية صدى عظيما لحق الأم وما يجب تجاهها من البر والإحسان ، وهنا تأبى شاعرية الراثي إلا الإلماح إلى ذلك والتأكيد عليه :

ويـل لمـن عـقّ الأمومـة وارتضـى نكـر الجميـل . . . فكسـبه أوزار [2]

ومع ما يحمله هذا الإلماح والتأكيد من أثرة دينية يجسدها (عق الأمومة) وما يترتب عليه (كسب أوزار) . . مع ذلك فإنه لا يغفل القيمة الإنسانية التي تبرز في الصفة (نكر الجميل) وما تحمله هذه الصفة الذميمة من تدني الإنسان وضياع نبله ومبادئه .

ولا يقتصر البعد الإنساني على الرثاء في النكبات والقضايا العامة أو الموت الجماعي بل إنه قد يبرز في رثاء الأفراد ، ومن ذلك جعل البكاء والحزن من قبل الإنسانية بعمومها على الميت أوله ، دون أن تحول الإقليمية أو العنصرية أو أي فاصل نوعي أو فكري دون ذلك ، فهذا موسى بن محمد السليم يقول في رثاء الملك فيصل :

---

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص١٩٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٩٦.

فأمــة العــرب والإســلام أجمعهــا وأمــة الغــرب والأعجــام والــدول
تبكــي علــى فيصــل تبكــي مروءتــه تبكــي قيــادته تبكــي وتبتهــل [(١)]

حيث بدأت تتوسع دائرة المتأثرين بموت الفيصل لتتجاوز أمة العرب ثم المسلمين جميعا إلى الغرب والأعاجم ثم جميع الدول ، إنه قد أصبح حدثا عالميا وإنسانيا عاما ، انطلق تأثيره من الخاص إلى العام ، وقد أتى الفعل المضارع (تبكي) متكررا في البيت الثاني أربع مرات ليعكس كثرة البكاء ويوحي بتعدد الفئات الباكية وشمولية تأثير موت الفقيد على جميع الإنسانية .

ومن الجوانب الإنسانية التي كانت أثيرة بالخروج في الرثاء الوفاء للمرثيين من خلال بقائهم في الذاكرة وعدم نسيانهم ، وتتأكد إنسانية هذا الأمر فيما يحمله من النبل والرقي العاطفي ، ومن نماذج ذلك قول ثريا قابل في قصيدتها (إلى أبي في ذكراه) :

في حجرتي
شريط طيوف على ناظري
. . . .
وفوق السرير
تسجى أب راحل
وجبهته كالجليد
وشل ابتسام
على ثغره
أبي في فؤادي اليتيم
. . . .

---

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ١/ ٦٠

تهاجني الذكريات
وتفتح جرحا
قديمْ
كاد يطيب [(١)]

الشاعرة هنا تبرز الذكرى لديها عاملا مؤثرا وضيفا قد فرض نفسه ، ولهذا تخرج الجمل الفعلية (تسجى أب ، تهاجمني الذكريات) حاملة صفة السيطرة والغلبة التي يكون الفاعل والمهيمن فيها ذكرى الأب المحزنة كما أن (تهاجمني) يوحي بعنف الذكرى وما تبعثه من الآلام والأحزان ؛ على حين تبرز الشاعرة فريسة سهلة وقريبة أمامها ولكننا قد نجد موقفا آخر وتجربة شعرية أخرى تتباين فيها الذكرى مع ما وجد هنا ، فتتحول من صفة الفرض والقوة والهجوم العنيف إلى غاية نبيلة منشودة ، معنى إنساني عظيم ، كما في قول غازي القصيبي معزيا ابن من يرثيه :

يا بني :
سوف نبكي وحدنا . .
بعد انصراف الزائرين
. . . .
نحن لم نتركه في القبر . ولكنا
حملناه إلى مملكة الذكرى التي
تقهر غيلان المنيــــة [(٢)]

---

(١) الأوزان الباكية : ثريا قابل ، ط١ ، (بيروت ، دار الكتب ، ١٣٨٣هـ) ص٥٤.

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ) ، ص١٠٧ .

وهذا النموذج تتكشف فيه الرؤية الإنسانية العظيمة لتصبح محورا تدور حوله جميع القصيدة ، وأول ما يشير إلى ذلك عنوان القصيدة (يا بني) ، ويتكرر هذا النداء (العنوان) في القصيدة ويخرج كثيرا في ثناياها ، وقيمته تبني الشاعر لابن المرثي ، ومحاولة تعويضه بأب بديل صنعته شفقة ونبل الشاعر المبدع في رؤية إنسانية متألقة ، ثم بعد ذلك إصرار الراثي على الذكرى وإعلاء شأنها في قهر المنية ، فالموت ليس نهاية ونسيانا للمفقود لأن الذكرى ستحتفظ به وتبقيه حيا لم يمت ، ويتجلى دور الشاعر في بروزه فاعلا مؤثرا ، ولم يصبح فريسة عاجزة أمام الذكريات المهاجمة ، وهكذا يصبح النموذجان الرثائيان عند ثريا قابل والقصيبي مجالا رحبا للموازنة النقدية التي تتشكل في موقف كل منهما إزاء ذكرى المرثي ، وقد يكون لسيكولوجية الشخصية المبدعة دور في ذلك ، فالمرأة بطبيعتها أكثر رقة في عواطفها من الرجل ، وهذا ما جعلها فريسة للذكرى المحزنة ومستسلمة أمامها ، على حين يبرز الرجل باحثا عن تلك الذكرى ومصرا على جلبها بسيطرة وانعتاق .

ومن الجوانب الإنسانية في الرثاء تأبين المرثي بصفاته الإنسانية ، مثل حب الأطفال ومواساة المعوزين ، والتواضع .. وغيرها ، كقول القصيبي في رثائيته السابقة (يا بني) :

ملكا .. عاش بلا تاج .. ولا جاه ..
غريبا مثل باقي الغرباء
ملكا .. يمشي على الأرض الهوينى
مثل باقي البسطاء
ملكا .. عاش فقيرا
وقنوعا .. مثل كل الفقراء [1]

---

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص١٠٦ .

فالقصيدة كانت في رثاء أحد أقاربه ، ولكن الشاعر يكبر من شأن قريبه المرثي إكبارا إنسانيا مذهلا ، فهو ملك في عين الشاعر وتتأكد هذه الصفة وتتكرر ثلاث مرات للتأكيد والتحقيق ، ولكن ذلك الملك قد عاش بلا تاج ولا جاه ، بل غريبا كباقي الغرباء ، وهنا حدث شيء من التنافر بين وصف المرثي (الملك) وواقع حياته المخالف لتلك الصفة ، فيحس الشاعر بذلك ثم يظل مصرا ومؤكدا عليها فيعيدها ثانية ، ويتكرر الواقع المخالف نفسه (يمشي الهوينى ، مثل باقي البسطاء) ، ويعود الأسلوب مرة ثالثة والملك يبرز في هذه الصورة فقيرا وقنوعا كغيره من الفقراء !! لقد رأى المرثي في صفاته الإنسانية ملكا عظيما ، ملكا ببساطته وتواضعه ، وملكا بعيشه البسيط وإنسانيته الفقيرة ، رآه ملكا لأنه قد تخلص من زخرف الحياة وضوضائها الصاخبة ، ويبدو أن هذه البساطة والتواضع في حياة المرثي قد كانت إرادة منه وفلسفة بنى عليها عيشه في الحياة مع استطاعته البروز في الوجاهة والثراء والترف والنعيم ولعل هذا سر إعجاب الشاعر بتلك الشخصية الإنسانية العظيمة التي لم يبهرها زخرف الأيام ، ولم تخدعها ملذات الحياة الفانية :

ثوبه رث ككل الفقراء

بيته رث ككل الفقراء

حظه من زخرف الأيام ..

حب . . وإخاء

وعناء .. ووفاء

فدوافع الحب والإخاء والوفاء هي التي قد جعلته يعيش عيش الفقراء ويحبهم ويقترب منهم حتى في ملبسه ومسكنه ، وفي هذا ما يصور الإنسانية العظيمة التي تتصف بها تلك الشخصية الراحلة .

٢- المواساة في أحداث عالمية

قـد يـبرز بـين يـدي هـذا الموضـوع تسـاؤل مفـاده .. ألـيس الرثـاء في الأحـداث الإسلامية ذا طابع عالمي ؛ ثم ألم يأخذ صفة العالمية والحضور الإنساني العام بعد هذا التداخل والتقارب الشديد بين قارات وشعوب الإنسانية في الزمن الحاضر بتطوراته التكنولوجيـة والتقنيـة المذهلـة؟ وأخـيرا فلمـاذا هـذه التفرقـة والتقسـيم بـين الأحـداث الإسلامية والعالمية؟

وهـذا التسـاؤل المتشـعب يحمـل وجاهـة ومنطقيـة كـبيرة ، ولعـل الإجابـة عليـه ستكون ذا معاضـدة ومـؤازرة لأيديولوجيته الـتي انبثـق منهـا أكثـر مـن أن تكـون ردا أو إجابة بما يعنيه مفهوم السؤال والجـواب ، فالرثـاء في تكوينـه وفلسـفته الموضـوعية قـائم على علاقـة طرديـة بـين الراثـي والمرثـي ، وقطبـا هـذه العلاقـة (الراثـي والمرثـي) كلمـا كانت العلاقة بينهما أكثر والترابط أقوى انعكس ذلك على مُخرج هذه العلاقة (الرثاء) فأصبح إخراجـه أسـهل ومباشـرته أقـرب ، والرثـاء في الأحـداث الإسـلامية يجـد فيـه الشاعر السعودي مجالا رحبا للإبداع وآفاقا غير محدودة من المعاني والتناولات ، أمـا في الأحداث العالمية (غير الإسـلامية) فإنهـا ستضـيق تلـك الأفـاق وسيخسـر ذلـك المجـال لظروف فكرية وثقافية واجتماعية متعـددة ، وهنـا تستحضـر الـذاكرة مـا تـردد في تراثنـا النقدي من صعوبة رثاء المرأة وضيق أفق ذلـك الموضـوع [1] ولـهـذا كـان الشـاعر العربـي القديم يردد على استحياء :

لـــولا الحيـــاء لهـــاجني اســـتعبار ولـــزرت قـــبرك والحبيـــب يـــزار [2]

---

(١) انظر العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيق ، ٢:١٥٤ .

(٢) ديوان جرير : ٢:٨٦٢.

حيث استنكر على زوجه أن يرثيها بقصيدة مستقلة ، فجعل رثاءه مطلعا لقصيدة طويلة هجا فيها الفرزدق والبعيث ! لقد فرضت فاعلية الزمان وتطوره تجاوز تلك الصعوبة إلى حد ما بمعنى حيث وجدت الصعوبة في رثاء الأحداث العالمية والمواساة فيها ، ذلك الأمر الذي أصبح من المستجدات والظروف الطارئة على تراثنا النقدي والإبداعي ، ومع ذلك فإن الموضوع لا يزال بكرا ، ولم يحظ بحقه من الدروس والاستقصاء والتفصيل ، وجدة الموضوع تشكل بحد ذاتها دعما قويا لجانب الإنسانية فيه ، كما تشير إلى ذلك أطروحات بعض النقاد المحدثين ، حيث إن ((الإنسانية في الشعر تتمثل في خلاصة من التقليد وضيق الأفق الذي يرين على طبع الإنسان بغشاوة من الجهل والجمود ، ومن هنا كانت كل حركة من حركات التجديد في الشعر العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر فهي حركة في طريق النزعة الإنسانية ، وكل شعر عربي فنصيبه من النزعة على قدر خلوه من التقليد والجمود ..))[(١)] وإضافة إلى ما أشرنا إليه سابقا فإن هناك ملاحظة أخرى ، وهي أن المواساة في الأحداث العالمية مع صعوبة ممارستها وإشكاليتها أمام المبدع وما تكنه من حواجز تكبح جماح الانفعال والشعور ، مع ذلك كله فإن الجانب الإنساني يكون فيها آكد وأصدق ، بل إنه قد يصبح متفردا ومستأثرا بالتجربة على حين تنعدم أو تتضاءل الأبعاد الأخرى كالديني والاجتماعي .. مثلاً.

والعصر الحديث لم يعد يقنع بالشاعر الذاتي أو الإقليمي المحدود ، وشاعر النظرة القريبة التي لا تمتد إلى الأفاق ولذا ترددت في المشهد النقدي الدعوات إلى المشاركة الإنسانية والحضور العالمي ، كما زخر المشهد بتمجيد أصحاب هذه التوجهات ، حتى أطلق على بعض شعرائنا المعاصرين (سندباد الشعر السعودي

---

(١) النزعة الإنسانية في شعر الديوان : عبد الحي دياب ، ط١ ، ١٩٦٨م ، ص١ .

الحديث) لأنه قد ((استطاع أن يكسر حاجز الإقليمية الضيقة وينطلق شعره إلى آفاق رحبة عبر وطننا العربي الكبير بل ويتعداه إلى مناطق أخرى فترجم بعض من شعره إلى اللغة الإنجليزية ..)) [1] ولذا فقد عدوه ((من أكثر شعرائنا ميلا إلى النزعة الإنسانية))[2].

وأصبحت الترجمة للإنتاج الإبداعي مهما كان غرضه ومضمونه هاجسا ملحا لدى كثير من المبدعين ورمزا لعظمة ذلك الإنتاج وتألقه ، وإذا كانت الترجمة مطلبا لدى المبدع بحد ذاتها فلا شك أنها ستزداد سيرورة وقبولا عندما يكون موضوعها في قضايا تلك الشعوب والأمم المترجم إليها ذلك الإبداع .

فالإنسانية مطلقة تدعو إلى المساواة ، فلا تعتبر لونا دون لون ، ولا طبقة دون أخرى ، وهي عالمية لا تعترف بالقومية ، بل بالناس جميعا و((الحياة هي قلب ينبض بالحب العام للإنسانية كلها ، من غير اعتبار لطبقة ، ولا لون ، ولا حسب ونسب ، ... إن الإنسانية لا تعترف بالقومية ولكن تعترف بالناس جميعا)) [3] ، وهي عاطفة سامية تربطنا بكل أفراد النوع الإنساني ، وتغرس في قلوبنا الحنان على الجميع .. ولا فرق فيها بالجنسيات والأديان ، وهي ((جامعة الجامعات ، وأقرب الجامعات إلى قلب الإنسان وأعلقها بفؤاده ، وألصقها بنفسه ، لأنه يبكي لمصاب من لا يعرف)) [4] ولوعي الشعراء بمبدأ تلك الإنسانية وماهيتها السابقة كانت المشاركة في رثاء أحداث ونكبات عالية كان جلها مما جرته الحروب أو الكوارث الطبيعية كالزلازل والبراكين

---

(١) شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج : سعود الفرج ، ١١ : ١.

(٢) اتجاهات الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية : عبد الله الحامد ، ص٤٠.

(٣) القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه : ثريا ملحس ، ط١ ، (بيروت ، دار الكتاب اللبناني) (د.ت) ص٣٠٤.

(٤) المصدر السابق ، ص٣٠٥.

والفيضانات ((فالألم الإنساني المشترك الذي لا يعرف وطنا ولا قومية ولا حدودا ، قد كان وما يزال مطمع كل شاعر في العصر الحديث ، فهو يدرك أنه لن يحقق شيئا من طموحاته ما لم تتجاوز اهتماماته الإنسانية القطر الذي نشأ فيه إلى بقية أقطار الأرض..)) [(١)] ، فباشروا ذلك الرثاء مع صعوبته السابق بيانها والتي يكمن استفحالها في أمرين هما :

أ) وجود محاذير دينية واجتماعية ونفسية تحد من الانطلاق في ذلك الرثاء وتضيق التنفسات المعنوية فيه .

ب) الندرة الشديدة في الموروث التاريخي ، وما تقوم به تلك الندرة - التي قد تصل في بعض مجالاتها إلى الانعدام - من قلة الرفد والإمداد .

وعلى ضوء هذين الأمرين فإنه يوجد بعض من السمات التي اتسم بها ذلك الرثاء ، وستتضح تلك السمات بعد استعراض وفحص نماذج ذلك الرثاء .

فمثلا قنبلة هيروشيما كانت مأساة إنسانية عظيمة راح ضحيتها عشرات الآلاف من البشر ، *وقد أذهلت جميع الناس واستثارت عواطفهم* ، وهي محك صادق للإخاء الإنساني والتفاعل البشري المتسم بالرحمة والمواساة لجميع المنكوبين ، وقد مثل الدور السعودي ومشاركته في المواساة الشاعر صالح بن أحمد العثيمين في قصيدته (القنبلة الذرية والإنسان) ، وعنوان القصيدة يتكون من قطبين متجاورين يربط بينهما واو العطف ، وهذه المجاورة تقوم على مفارقة مثيرة ، فالقطب الأول (القنبلة الذرية) رمز للفتك والدمار والإبادة ؛ أما ثاني القطبين (الإنسان) فإنه رمز للضعف والعجز وعدم التحمل ، فهو جوار غير مأمون بل يحمل إشارة الخطر ، وتبدأ القصيدة بضمير الغائب :

---

(١) الشعر في إطار العصر الثوري : عز الدين إسماعيل ،ط١ (بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٤م) ص٦٢.

هو ابن الحياة سليل العدم طغى واستبد فقاسى الندم
يجوس على ظهر تلك الحياة ليدعم من أسها ما انهدم
يحوك الحبائل في ظلها موسمة بوسام العدم
ليبطش في نفسه ساخرا بتلك المآسي وذاك الألم
يفكر في الشر أنى سرى ويسعى إلى أمل مدلهم [1]

حيث يخرج ضمير الغائب بارزا (هو) في أول بيت ، ودون أي مقدمات ، فلا يوجد سابق يعود إليه ، وهنا ينبعث إشكال أسلوبي ودلالي مركب ، ولا مخرج لهذا الإشكال إلا عند جعله يعود إلى أحد قطبي العنوان ، وهنا لا يجوز رده إلا إلى القطب الثاني (الإنسان) لجامع صفة التذكير بينهما ، وعند الولوج والاستمرار في استقراء القصيدة نجد ذلك الحدس يتحول إلى حقيقة مفروغ منها ، ثم يتكثف ضمير الغائب مستترا بعد ذلك فيخرج عشر مرات في (طغى ، استبد ، يجوس ، يدعم ، يحوك ، يبطش ، يفكر ، سرى ، قاسى ، يسعى) مقابل بروزه مرة واحدة في أول بيت ، وفي جميع بروزه يكون فاعلا ، وهنا يكتمل تصور دلالة الخطاب الشعري المكثف في (ضمير غائب مستتر فاعل) ، فما الذي يوحي به هذا التكثيف الرهيب ، إنه يعكس ويصور غياب الإنسانية ، وإضمار الشر باستتار وخفاء ، فالغيبة صدى غياب الإنسانية، والاستتار صدى الكيد والمكر بخفاء ، والفاعلية صدى عمل الإنسان لذلك كله ، ليكون ذلك في نهايته دالا على الجريمة العظيمة المتمثلة في حركية الفعل المضارع (يجوس ، يحوك ، يبطش ، . .) ، وأمام الجريمة والمجرم تخرج النتيجة المريرة والنهاية القاتمة ، فتبرز المأساة متمثلة في مدلولاتها الاسمية (الندم ـ العدم ، المآسي ، الألم ، الشر ، ..) الرامزة إلى ثباتها وقوة تأثيرها ، فتتشكل في الأبيات ثلاثة قواميس هي :

---

(١) شعاع الأمل : صالح بن أحمد العثيمين ، ط١ ، ١٩٧٨م ، ص١٣٠ .

١- قاموس الجريمة (طغى ، استبد ، يحوك ، يجوس ، يبطش ، ..).

٢- قاموس المجرم الفاعل (ويمثله الضمير الغائب في جميع الأبيات) .

٣- قاموس المأساة (العدم ، انهدم ، الندم ، المآسي ، الشر ، مدلهم ، ..).

ومخرجات هذه القواميس (الجريمة ، المجرم ، المأساة والنتيجة) ، والواقع أن المخرجين الأول والأخير (الجريمة ، والمأساة) لا زال يشوبهما شيء من الغموض وعدم الوضوح ، فالأبيات كشفت أن هناك إجرام وبطش وطغيان ولكن لم تتضح ماهية وكنه ذلك ، كما أن المأساة والنتيجة كشفت وجود آلام وهدم وندم ولكنه لم يتضح المصاب بذلك ولم تتبين تفاصيل المأساة بقدر ما أوحت الأبيات بعظمها وهولها ، أما المخرج الثالث وهو المجرم الفاعل ، ذلك الإنسان الذي انسلخ من نبله وإنسانيته ، فهو واضح مكشوف ، ويستشعر الشاعر أن المخرجين غير الواضحين (الجريمة والمآسي) لا جدوى حاليا من الحديث إليهما أو عنهما ، فالجريمة وقعت والمأساة حلت ولا شيء يجدي أو يفيد في رد أو منع ما قد حدث ، ولكنه تنفعل مشاعره ويضطرب وجدانه فيحس بضرورة مخاطبة المجرم الإنسان والتوجه إليه مباشرة فغيابه في النص غير مجد ، وإنسانية الشاعر تفرض عليه ترك العزوف عن مخاطبته وتغييبه ، من مبدأ الإخاء الإنساني وحب الخير للناس والبحث عن السلام ، فيختفي ضمير الغائب ويبرز أسلوب الخطابية والمواجهة :

أيا ابن الحياة وصب الأذى … تبصر فما أنت بالمغتنم
أتبني المآسي بأفيائها … وتفعمها بلهيب ودم
وتحفر رمسك بالساعدين … فويحك من كائن منهزم
وتوري على روضها المستنير … زناد الجوى وثقاب النقم

وتمشـي علـى صـفحات الرمـوس تـدوس برجلـك شـتى الـرمم[1]

لقد تحول الأسلوب من الجمل الخبرية إلى جمل طلبية تتمثل في النداء (أيا) والاستفهام (أتبني) وما عطف على هذا الاستفهام ، كما تحول الفاعل من ضمير الغيبة إلى المخاطب ، فقد بدأت المواجهة وهنا لا تغيب عن الشاعر إنسانيته ولا ينفعل في خطابه مع هذا الإنسان (المجرم) فلا نجد هجاء سافرا أو نقدا ثائرا ، أو هجوما عنيفا ، ولكننا نجد لوما ومعاتبة ، وتوبيخا بتأدب ، لأنه يهدف من ورائه إلى الوعظ والنبل الإنساني وبعث روح الإخاء والمودة والسلام بين جميع أهل الأرض ، ونلمس هذه المعاتبة والتقريع اللطيف في قوله : (تبصّر فما أنت بالمغتنم) ونلمسها بشكل أكبر في قوله (تحفر رمسك) حيث جعل الفاعل والمفعول يعودان إلى ذات واحدة !!! .

وكما بدأت القصيدة بـ (هو ابن الحياة) فإن هذا المقطع بدأ بـ (أيا ابن الحياة) ونسبة الإنسان إلى الحياة وأمومتها يحمل مفارقة مع الموت وإيحاء بضرورة المحافظة على الحياة وصيانتها .

وعند تتبع أسلوبه في التقريع يبرز عند المقارنة أنه حينما كان المجرم ضميرا غائبا في أول القصيدة تخرج الألفاظ بخشونة أكثر وتقريع أعنف (يبطش ، طغى ، استبد ، ..) ، أما عندما واجه ذلك الغائب وأخذ في مخاطبته فقد بدأ بالرفق واللين ومجادلته بالتي هي أحسن ، وذلك لبث روح الإنسانية بين الناس جميعا ، عن طريق تربية الروح والفكر والقلب ، وهذا أسلوب تربوي ناجح يقوم على إثارة حب الإخاء والمساواة والعدل ، ويهتم بجانب العفو والتوجيه وكسب الجميع ، دون اللجوء إلى خسران أي عنصر بشري مهما حملت ذاته من نوازع الشر والطغيان ، فكسب ذلك العنصر واستئصال ما تحتويه ذاته من الهنات والسلبيات مطلب أساس في ذلك التوجه

---

(١) شعاع الأمل : صالح العثمين ، ص١٣١.

البناء ، فالإنسانية ((تنظر بشيء من المثالية إلى الإنسان ، وتصرف النظر عن سيئاته))[1] .

ثم بعد ذلك يعود الشاعر إلى بيان الجريمة والمأساة فيكشف ذلك الغموض الذي كان يشوبها ويبين تفاصيل الجريمة وآثار المأساة مستمرا في عتباه وتعنيفه للإنسان المجرم :

فأوجدتها (ذرة) لاتني تدك السفوح وتفري القمم
تصب العذاب على الكائنات وتلوي بها نحو سفح العدم
تمثل فيها الأذى والبلى ودمدم فيها اللظى المحتدم [2]

حيث تختفي شخصية المجرم (الإنسان) والتي سبق أن تحدث عنها غائبة ثم خاطبها وعاتبها مشافهة بعد ذلك ؛ ليكون آخر ضمير لها تاء المخاطب في (أوجدتها)، وتبدأ بالخروج شخصية أخرى (القنبلة الذرية) ، ولا يشخصها الشاعر تشخيصا بلاغيا واضحا ، وذلك لينأى بها عن مشابهة الإنسان أو الكائن الحي لعظم أثرها وتفاقم شرها ، ويتكشف عنصر الحركة والاضطراب في تصويرها من خلال الأفعال المضارعة التي تتتابع تتابعا استرساليا أو تناسليا ؛ في نحو (تدك ، تغزي ، تصب ، تلوي ، ..) ثم تظهر صورة الفعل الماضي حيث تكون الأفعال فيه من آثار القنبلة ونتائجها اللزومية :

وخيم (عزريل) في غورها وزودها في ذخير السقم
ترامى المنون بأحضانها ودوّى بها القدر المحتكم
وزمجر فيها دبور الأسى وقهقه فيها سحاب النقم [3]

(١) الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية : وليم الخازن ، ط٣ (بيروت ، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م) ص١٠٦.

(٢) شعاع الأمل : صالح العثيمين ، ص١٣٢ .

(٣) المصدر السابق .

فالأفعـال (خيم ، زودهـا ، ترامـى ، زمجـر ، قهقـه) قـد تقـترب بالـذرة مـن مشـابهة الكـائن الحـي وخصوصـا الفعلـين الأخيريـن حيـث إن الزمجـرة والقهقهـة مـن خصائص ذلك الكائن بل إن الأخير يختص بالإنسان دون سواه ، لأن الشاعر كما بينا سلفا يحاول عدم تشخيص الذرة تشخيصا يقترب بها من صفات البشر فقد أتى بأفعال أخرى غير الـذرة (عزريـل ، المنون ، دبور الأسـى ، سـحاب الـنقم ، ...) ومـع أن صياغة الجمـل الفعليـة قـد تغـيرت في زمنهـا وفاعلـها إلا أن الصـورة لا زالـت تعـج بالضوضاء والاضطراب الصاخب ، ويعكـس ذلـك عكسـا دقيقـا البيـت الأخير حيـث زمجرة الأسى وقهقهة سحاب النقم ، واستخدام الفعـل قهقـه هنـا والعـدول عـن أفعـال أخرى قد تكون أنسب للسحاب كـ (دوى ، دندن ، أرعد ...) إنما جاء لـيعكس دلالـة الطغيـان والسـخرية بالإنسـانية ومبادئهـا لأن القهقهـة مـن دوال الكـبر والطغيـان ومـن مؤشرات عدم الرحمة والإشفاق ، ولا يستمر طويلا هذا الاعـتراض بالأفعـال الماضية وأفعالها المساعدة حيث يعود المضارع وتبرز الذرة فاعلا مرة أخرى :

تـدك الجنـادل في بأسـها — وتفتـك في راقصـات الأجـم
تقـل المنايـا بإعصارهـا — وتغشـى السـماء بـداجي الأيـم
وتعبـث في الأرض أنـى هـوت — وتـذري القصـور بقلـب غلـم
تريـك المآسـي بأنواعـها — وتكشـف مـا خبأتـه الرجـم
تـدمر مـا شـاده العاملـون — وتضـفي عليـه غطـاء الظلـم [1]

وتزاحم الأفعال وتكثيفها يصور كثافة أثرها وتعاظم خطرها حيث موت البشر والكائنات وسقوط المباني واشتعال الحرائق ، وفي أول كل شطر يخرج الفعل المضارع ليحدث إيقاعا حركيا متتابعا يتناسب مع تتابع الـدمار والإحـراق والفتـك والتخريـب

---

(١) شعاع الأمل : صالح العثيمين ، ص١٣٣ .

الذي كان متتابعا ومتراسلا إبان سقوط القنبلة على هيروشيما .

وتتواصل صورة القنبلة باستخدام ضمير الغائب العائد إليها ؛ ولم يستخدم معها ضمير المخاطب إطلاقا ، وهنا تبرز جمالية توظيف الضمير حيث لم يخاطب الذرة كما فعل مع المجرم (الإنسان) لأنه يؤمل في الإنسان خيرا ولا يؤمل ذلك في الذرة ، وهذا ملمح إنساني نجده لدى الشاعر السعودي المدرك قبل عشرات السنين ، وقبل أن تتوالى صيحات العالم اليوم بالقضاء على أسلحة الدمار الشامل ونزعها من جميع الدول ، لما في ذلك من خطورة عظيمة أصبحت تدركها جميع دول العالم .

ثم يعود الشاعر في آخر قصيدته إلى المأساة ، فيصف واقع هيروشيما وما حدث لها مستخدما هذه المرة فعل المضي :

فها هي (هورشيما) سل أرضها ... فقد سحقتها أكف العدم

فأضحت طلولا تناجي الذرى ... وتبكي على عهدها المنهزم

فستون ألفا دهاها النوى ... وفرّق من شملها ما التأم [1]

فتبلغ المأساة قمتها في بيان ذلك العدد الهائل من الضحايا والذين أزهقت أنفسهم في لحظة زمنية ؛ وذلك ما لم يكن في ضحايا بعض الحروب التي استمرت عددا من السنوات .

وتنتهي قصيدة العثيمين مزاوجة بين ضمير الغائب والمخاطب على حين يختفي ضمير المتكلم تماما فلا نلمح في القصيدة أثرا لعاطفة الشاعر أو هواجس نفسه ، بل إن نكهة الرثاء المتسمة بالحزن والبكاء لا نكاد نجد شيئا منها في جميع تناولات القصيدة ، فهل غياب البكاء واختفاء الحزن راجع إلى ما ذكرناه آنفا من إشكالية الرثاء ، والمواساة في الأحداث غير الإسلامية ؟ قد يكون ذلك تعليلا مقبولا إلى حد ما ، ولكننا نود أن

---

(١) شعاع الأمل : صالح العثيمين ، ص١٣٣.

نقول بأنه قد يكون هناك أيضا إرادة شاعرية في كسر النمطية المألوفة وتغييب عناصر الذاتية في مأساة إنسانية كبرى ؛ يكون وصف الآثار وتشخيص المآسي أولى بها من البكاء والندب ، حتى تتفاعل الذات المستقبلة دون تأثر بالذات المرسلة ، ولكن انفعالها يكون نتيجة مثير خارجي ملح ، تترجمه العاطفة وتستلهمه من اقتناع ذاتي وفرضية وجدانية خالصة .

وأخيرا وبعد وقوفنا الطويل جدا عند هذه القصيدة الإنسانية فإننا نود أن ننتظر فلسفتها أو رؤيتها العامة ؛ إنها رؤية إنسانية تقوم على حب السلام والإخاء واحترام العنصر البشري وبالمقابل تقوم على كره التدمير والإهلاك وإزهاق أرواح البشر ، وهذه الأمور جميعها من مقاصد الدين الإسلامي وشرائعه السمحة ، وهذا ما صدر عنه الشاعر واستلهمه قبلا ، ولكنه عندما أراد إخراجه فقد أخرجه بأسلوب إنساني عام حتى يصبح رسالة عامة إلى جميع البشر ، ولم يكشف عن أسلحة هذه الرؤية وتلك الأهداف النبيلة لكي لا يكون ذلك عائقا لها عن انطلاقها أو بلوغها إلى بعض أصحاب الديانات الأخرى من المتعصبين لها .

وعندما نترك هذه التجربة بما احتوته من اختفاء عنصر الذاتية وتسجيل مشاعرها فإننا نجد قصيدة أخرى للشاعر أحمد عبد الله العطاس بعنوان (بركان أرميرو في كولومبيا) وقد صدرها بمقدمة نثرية جاء فيها ((تناقلت وسائل الإعلام عالميا ومحليا نبأ بركان أرميرو الذي جعل ملايين الأطنان من الطين والحجارة واللهب والمعادن المصهورة والحديد المشتعل تنهال على مدينة فتسحقها من الوجود وتقتل عشرات الآلاف من البشر دفنوا جميعهم في مقبرة عظيمة من الطين والحجارة ، هذه المأساة الكبرى التي تجلت فيها قدرة الله العظيم أوحت لي بالقصيدة التالية))[1] ، ثم تبدأ

---

(١) من وحي التأملات : أحمد عبد الله باهارون العطاس ، (د.م) (د.ت) ، ص٥٣ .

القصيدة بـ :

يسائلني بعض الأحبة ما الأمر ؟ وفيم ترى يسري التبصر والفكر ؟
وأي سماء كنت فيها محلقا ؟ وأي خيال قد تسامى به الدهر ؟
وأي فضاء فيه قد تسبح النهى ؟ وأي مجال يستمد به الصبر ؟
وما علموا أني حبيس خواطري وأنات نفسي يستبد بها العمر
أفكر في كون عظيم تعددت مظاهر فيه لا يحددها الحصر (١)

وكثرة التساؤل تعكس قلق التجربة وصعوبة خوضها ، حيث اجتمع أمام الشاعر عنصران ، أولهما ما سبق مناقشته والإفاضة فيه وهو رثاء غير المسلمين ، وثانيهما أن ما حدث ليس من فعل الإنسان أو تدخله السيئ كما في قنبلة هيروشيما ، ولذا نجد قلقا واضطرابا في الولوج إلى الرثاء ، ولا نكاد نجد ما يتناسب مع الرثاء أو الكارثة الإنسانية الكبيرة التي أبانتها تلك المقدمة النثرية سوى ما يذكره الشاعر في البيت قبل الأخير من أنات نفسه المتعاظمة وسيطرة أحزانه على خواطره ، ولم يجد مخرجا لها سوى الذهاب إلى التفكر في الكون وما فيه من الآيات ، حيث يبدأ بالشمس فيتحدث عن دورانها وإضاءتها للكون ودورها في حياة الإنسان والنبات ، ثم يتركها وينطلق إلى التفكر بالأراضين فالسماوات ثم الماء والسحاب ، ويجعله محطته الأخيرة في هذا التفكر الإنساني فيفرده في سبعة أبيات مبينا فيها ضعفه وتقلب حاله في مرضه وصحته وفي غناه وفقره :

وطورا يناجي ربه مختبتا (٢) له وطورا يباهي أن يكون له الفخر
يعربد أحيانا ويصلح تارة وسلك دربا في مجاهله الوعر (٣)

---

(١) المصدر السابق .

(٢) الصحيح (مخبتا) وقد يكون هذا الخطأ مطبعيا في الديوان .

(٣) من وحي التأملات : أحمد عبد الله باهارون العطاس ، ص٥٣ .

وتستهلك تلك المقدمة المفعمة بالتساؤلات ثم التفكر في الكون ما يزيد على نصف القصيدة ليدخل الشاعر بعد ذلك إلى التحدث عن المأساة دخولا مباشرا دون حسن تخلص أو ربط ، فيقول بعد البيتين السابقين مباشرة :

وثورة بركان تدمر أمة ... وتوحي بأهوال يجسدها الحشر
ويعجز عنها كل علم متقن ... ويفتك بالأقوام من ويلها الجمر
فيا ليت شعري هل يفكر فاطن ... ليكبر ربا شأنه النهي والأمر
ويعلم علما لا تريّب دونه ... وأي مجال يستمد به الصبر ؟

وتستمر القصيدة في إعلاء قدرة الله وقوته القاهرة ، وبيان العجز البشري أمام قضاء الله وقدره ، وقد أطال الشاعر في هذا المعنى إطالة قد فصمت وحدة الموضوع وأحدثت فيها استطرادا كان بإمكان الشاعر أن يتخلص منه ؛ وأن ينطلق إلى وصف المأساة وآثارها الناجمة عنها ولكننا لم نجد من ذلك شيئا سوى ثلاثة أبيات قبل ختام القصيدة قد جاء فيها :

وبركان (أرميروا) الذي كان مهلكا ... تواكبه الويلات والنحس والذعر
يدمر أقواما ويسحق دورهم ... وتختفي الآثار فهي لهم قبر
كأن لم يكونوا لحظة في حياتهم ... ولم يعمروا أرضا تكون لهم ذكر [(١)]

ثم يعود بعد هذه الأبيات إلى ما ابتدأه سلفا من تعظيم قدرة الله ، ونفاذ قضائه على جميع المخلوقات ليكون ذلك ختام قصيدته .

والواقع أن الشاعر هنا قد أخرج رؤيته الإسلامية المتمثلة في فكرتين أساسيتين هما (التفكر في مخلوقات الله ، تعظيم قدرة الله ونفاذ قضائه) .. قد أخرج ذلك بثوب إسلامي خالص ، وهذا الإخراج قد صبغ الرؤية بالإقليمية والمحدودية وحال دون

---

(١) المصدر السابق .

عالميتها إلى حد ما ، وهذا على خلاف ما وجدناه في قصيدة صالح العثيمين السابقة ، حيث برز فيها عنصر الأسلمة العالمية المنطلقة ، كما أن هاتين الفكرتين (التفكر وتعظيم قدرة الله) قد استأثرتا بجل القصيدة فحالتا أخيرا دون إشباع غرضها الأساس واستيفاء جميع جوانبه الضرورية وهنا يجدر التنبيه على قيمة المقدمة النثرية التي أتت بين يدي النص ، حيث إنها قد عوّضت شيئا من ذلك النقص لما تضمنته من بيان هول المأساة ومدى تأثر الشاعر بآثارها المؤلمة ، وقد يكون ذلك بإحساس وقصد من الشاعر لتكتمل رسالة قصيدته وتزول منها جميع الاضطرابات والعقبات .

أما النموذج الثالث فهو قصيدة بعنوان (غضبة الله) للشاعر عبد الله بن سليم الرشيد وقد أنشأها بمناسبة زلزال أرمينيا الذي حصد آلاف البشر في أوائل العام الميلادي ١٩٨٩م ، ويبدو أن الشاعر قد جعل هدف قصيدته التذكير والاعتبار ، ويوحي بهذا العنوان (غضبة الله) كما أنه قد صدرها بمقدمة نثرية جاء فيها ((في لحظات ، زلزلت الأرض ، فمات آلاف من الضحايا ، وشرد المئات ﴿ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُۥ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى ٱلسَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ﴿٣٧﴾ ﴾[1])).

وقد ابتدأ الشاعر قصيدته بمباشرة موضوعه وتصوير المأساة وهو الزلزال :

زلزلت ، فاستهل ليل مآس وعلت شهقة ، وفاضت عيون
زلزلت ، فاستجاش خطب ، ودوّى حادث ، واستفز قلب ركين
زلزلت ، فامتطى العبوس حصانا وهو للثرى هناء طعين
صرخ الصمت ، فالديار خراب واعتلى نائح ، وفر السكون
زلزت ، وارتقى إلى الأفق المغـ ـبر ناع ما أوردته الظنون[2]

(١) سورة ق آية ٣٧ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص١٧٠ .

وتصبح لفظة (زلزلت) عبارة محورية تتكرر متصدرة عددا من أبيات القصيدة، والواقع أن اللفظة تحمل تقنية جمالية متكاثفة ، فهي علاوة على دلالتها اللفظية قد أتت فعلا مبنيا للمجهول ، ونائب الفاعل فيها ضمير غائب لم تكشف القصيدة صاحبه ، ليعكس ذلك غياب معالم المدينة وآثارها بل وأناسها الذاهبين ، فغياب ذلك وذهابه إيقاع مؤلم يتكرر بتكرر الفعل المبني للمجهول ، وتسيطر على الأبيات الجمل الفعلية عاكسة فعلية وحركة الزلزال المروع ، وما فيه من التغير والتحول على حين تغيب الجمل الاسمية ، فلا تخرج إلا مرة واحدة (الديار خراب) مقابل سبع عشرة جملة فعلية ولا تقف جماليات أسلوب القصيدة عند هذا بل إننا نجد تشخيصا يقوم على مفارقة لغوية جملية تعكس الحركة والاضطراب الذي أحدثه الزلزال حيث يصرخ الصمت !! ويفر السكون ، ثم تتواصل صورة الحركة المتتابعة والاضطراب في جميع مكونات الطبيعة لتصل هذه الصورة قمتها في وصف الجبال :[1]

نفشت شعرها الجبال ، وألقت ثقل القيد ، واعتراها جنون[2]

---

(١) من الرثاء العربي الذي قيل في كوارث طبيعية طالت بلادا عالمية ما قاله حافظ إبراهيم بمناسبة الزلزال الذي ضرب مدينة (مسّين) الإيطالية عام ١٩٠٨م ، وقد أودى الزلزال بحياة الألوف من سكان المدينة ، ومن أبيات تلك القصيدة .

بغت الأرض والجبال عليها وطغى البحر أيما طغيان

تلك تغلي حقدا عليها فتنشـ ـق انشاقا نم كثرة الغليان

فتجيب الجبال رجما وقذفا بشواظ من مارج ودخان

وتسوق البحار ردا عليها جيش موج نائي الجناحين داني

(ديوان حافظ إبراهيم : ضبط وترتيب أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، (بيروت ، دار الجيل ، ١٤٠٨هـ) ١/٢١٧) .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص١٧١ .

وهكذا ينتهي المقطع الأول وقد ركز فيه على الكارثة الطبيعية ليأتي المقطع الثاني مركزا فيه على المأساة البشرية ومبينا شيئا من تفصيلاتها الدقيقة ، حيث تخرج صورة الشيخ ، ثم الطفل والأم ثم العذراء .. وهكذا .

رب شيخ في خطوه يتهادى   دغدغته من الشباب فتون
رب طفل في ثغره بسمة الطهـ   ـر ، وأم في مقلتيها حنين
رب عذراء في الفراش تمطت   ولأحلامها العذارى رنين
رب فتيان صبوة قد تنادوا   للهوى ؛ والغمام سمح هتون
أجلبت حولهم خيول المنايا   واشرأبت إلى اللقاء المنون [١]

إنها صورة الموت الجماعي الذي يكتسح العناصر البشرية مضيفا إلى جماعيته عنصر المفاجأة دون سابق إنذار أو مقدمات ، وهذه الفكرة (مفاجأة الموت) يتم استثمارها لتكون مقدمة وتهيئة إلى فكرة أخيرة أو ختامية ، وهي نصح جميع سكان الأرض وتذكيرهم بالموت وبقدر الله المفاجئ .

فالنجاء النجاء يا ساكني الأرض   إلى الله ، فالملاذ الدين
قدر الله محكم الكون إن شاء ..   .. زوالا يقول كن فيكون
غضبة الله حين تنزل لا يمـ   ـنع سد ، ولا ترد حصون [٢]

وعند النظر إلى عنوان القصيدة ومقدمتها النثرية وما تضمنته خاتمتها كما في هذه الأبيات يستكشف أن التذكير كان هدفا أساسا وإرادة ذاتية عند إنشاء القصيدة ، ولكن هذا الهدف لم يقعد بالنص عن تصوير المأساة ونقل تفاصيل أهوالها وآثارها ، وهذا الأنموذج ينسبك في سياق ما سبقه من غياب العواطف الذاتية ، حيث تغيب صورة

---

(١) المصدر السابق .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص١٧٢.

الذات ومشاعرها من جميع النص ، لينطبق عليه أخيرا ما حاولنا به تعليل غياب ذلك في تلك النماذج ، والواقع أن الرثاء في شعرنا العربي بدأ فرديا كما نجد ذلك في الجاهلية عند الخنساء .. ومع التطور والتغير في الحياة بدأ ينمو هذا الفن ، حتى نجده يتعدى التعبير عن الوجدان الفردي إلى الجماعي ، لنجد رثاء المدن والممالك ، ورثاء المعاني ، والرثاء في النكبات الإنسانية العامة .. إلخ . بل إنه قد تطور وخصوصا في النكبات العامة (الزلزال والبراكين وما شابهها) تطورا جذريا لتغيب العاطفة الوجدانية (مفردة أو جماعية) ويحل بدلا منها الوصف والتصوير وتشخيص الأهوال ، وهذا من التحولات المستجدة في الشعر المعاصر ، حيث أصبحت بعض الفنون تستعير خصائص وعناصر بعضها الآخر ، وما نلمحه هنا من تحول الرثاء وتلبسه بعنصر الوصفية البحتة من أبرز تلك التحولات ، وهو من عناصر النمو والثراء في الرثاء المعاصر .

ولم تكن المواساة في الأحداث العالمية مقتصرة على قصائد النكبات العامة والتي تنشأ بمناسبة تلك النكبات ، ولكنها قد توجد في الرثاء الذاتي أو رثاء الأشخاص ، حيث ينطلق الشعراء إلى قضايا ومآسي العالم كما نجد في قصيدة بعنوان (مرثية جدي في حياته) للشاعر جاسم الصحيح :

تذكرت جدي يطل على آلة العصر
ترفع فولاذها فوق صوت الإله ..
كأن السماوات محروسة بالرصاص إلى آخر الازرقاق
ويرنو إلى الأرض
تبتر أعضاءها واحدا واحدا ..
سأما من قيود العناق !!! [1]

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص٩٢.

ومع ما يحمله النص من معطيات دلالية متعددة إلا أنه يحمل انتقادا إنسانيا للحروب بين الشعوب في جميع الأرض ، وذلك لما تخلفه من المآسي ولما تنم عنه من تنكر الإخاء الإنساني ، ومن جماليات النص إسناد الأفعال إلى غير الإنسان (آلة العصر ترفع فولاذها .. ، الأرض تبتر أعضاءها) حيث أسند البتر والرفع إلى الآلة والأرض عادلا عن إسناده إلى الإنسان لما يحمله الفاعلان من عدم الإحساس والإدراك ، فكأن من يفعل ذلك قد انسلخ من صفة الإنسانية وما تتميز به من الرفق والإحساس ، والرحمة والإشفاق.

الفصل الرابع

البعـــد السياسي

- قضايـــا الوطـــــن
- قضايـــا الأمـــــة

١ - قضايا الوطن

وطن الإنسان جزء منه ، وعامل مهم من عوامل تكوينه النفسي والاجتماعي ، والإحساس بالوطن والاهتمام به والشعور بأفراحه وأتراحه والانفعال بها ولها شيء فطري في النفس الإنسانية ودليل على الوفاء والانتماء وأكثر ما يتجلى البعد الوطني في رثاء الملوك والقادة ، لأنهم هم الذين يوجهون نهضة الوطن ، وهم الذين يقومون بحقوق شعوبهم وقيادة مسيرتهم .

فهذا عبد الله بن خميس يقول في رثاء الملك عبد العزيز متحدثا عن واقع المملكة العربية السعودية وما شهدته من حضارة وتوحد كان السبب فيه بعد توفيق الله :

وسرى بها نور الحضارة واغتدت تبني وتنشئ قوة وفنونا
من ذا يظن بأنها في فترة لما يجاوز عدها الخمسينا
تغدو بأبهى حلة عرفت بها أمم سرى فيها الرقي قرونا [1]

---

(١) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص٧٥ .

فهو يقيس نهضة الوطن وحضارته قياسا زمانيا يقوم على المقارنة بينما تحقق للوطن في فترة وجيزة وما تحقق لأمم أخرى في عدد من القرون .

وأول ما نلمحه في تأسيس المرثية تأسيسا وطنيا جعل موت المرثي وغيابه قضية وطنية ، يحس بها ويتألم لها الوطن جميعا ، ويتمثل هذا الإحساس في الشعب والأرض والمعالم الوطنية المختلفة ، ومن نماذجه قول محمد هاشيم رشيد في رثاء الملك فيصل :

فالمصاب الأليم أقوى من الصبـ ـر ورزء البلاد فوق العزاء

وصدى نعيك المروّع أقسى ما أصاب البلاد من أرزاء

إنه صعقة الردى تغمر الكون وتطويه ، في برود الشقاء

وانهيار لألف ألف بناء يتسامى ، في عزة واعتلاء [(١)]

وتكرار البلاد في البيتين الأولين ترسيخ قوي للقضية الوطنية العظيمة ، حيث وردت اللفظة مرة مضافة للرزء ومرة مفعولا به للفعل (أصاب) وفي كلا الموضعين تقع البلاد تحت التأثر والإصابة ، ولأن المصيبة تأخذ بعدها الوطني غير المحدود متجاوزة حدود الذاتية والحصر فإنها تخرج متعاظمة مستفحلة في النص فهي (أقوى وفوق وأقسى وتغمر ..) وهي المصاب الأليم وصعقة الردى ، وقد جعل الصفة الأولى عنوان قصيدته ، ولتعظيم المصيبة وتهويلها نجد نتيجة منطقية تتمثل في انهيار شمولي عظيم ، إنه انهيار البناء الوطني الكبير والمتكون من أشياء كثيرة لا حصر لها منها البشري والمادي وغير ذلك من معالم تقدم ونماء الوطن ، وهنا تفرض الوطنية التغني بأمجاد الوطن ومنجزاته الحضارية المتعددة ، فيجعل الانطلاقة لذلك في قوله (يتسامى في عزة واعتلاء) حيث اختار المضارع لما يوحي

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٢٢٩ .

به من استمرار العطاء وتقدم النهضة الوطنية ، ثم يدلف إلى ذلك :

مات من حوّل الرمال نضارا وينابيع ثروة ورخاء
ومشى في القفار فاخضوضر الجدب ، ورق الشذا بكل الجواء
وغدت كل تلعة وهي تاج مشرق فوق مفرق الصحراء [1]

حيث ينتقل ويتحول برثائه إلى رصد ما شهدته المملكة العربية السعودية من تطور وتحول جذري تمثله النهضة الباهرة التي شهدها الوطن في ظل قيادته الحكيمة الموفقة ، وهنا يتحول قاموس المصيبة في الأبيات الأولى إلى قاموس أكثر بهاء وإشراقا ، إنه قاموس المجد الوطني المبهج ، ولو أردنا استعراض هذين القاموسين فسنجد أولا المصاب والرزء والصعقة والعزاء والانهيار ، ثم سنجد بعد ذلك النضار والينابيع والثروة والرخاء والتاج .. إلخ .

إنه تحول في الفكرة واللغة كما أنه تحول في العاطفة ، ولكنه حدث دون أدنى إحساس بأي نفور أو اغتراب ، وتتضخم نشوة حب الوطن والتغني بمجده ونهضته فتصبح بمثابة المخلص للشاعر من مصابه الأليم ، ويبدو أن هذه النشوة تأخذ انطلاقا متناميا وطيفا متوسعا في عاطفة الشاعر فيتواصل انفعالها بذلك ، لتتحول تلك النشوة من كونها ملاذا في البدء إلى أن تصبح غاية لذاتها في النهاية ، فيصبح هناك تحول في الرؤية ، مما جعل القصيدة ينتظمها البعد الوطني وينمو فيها ليصل إلى خاتمة تمثلت في تمجيد القيادة الجديدة وعقد الآمال عليها في مواصلة مسيرة البناء والعطاء الوطني الذي ابتدأه وأسسه الملك الراحل ، وهنا تخف وطأة المصيبة ويضمر أثر غياب وفقد ذلك الملك ، لأن رحيله يصبح رحيلا جسديا خالصا على حين تبقى آثاره وخططه وتتواصل جهوده التنموية فيمن خلفه :

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٢٣٢ .

مـات ؟ لا لم يمـت فمـا زال يحيـا   بـين إخوانـه ، وفـي الأبنـاء
وبأعـماق أمـة ودعتـه   ومشـت خلـف (خالـد) في مضـاء
سرّ عبد العزيز مـا زال يسري   بشـذاه في الدوحـة الفـرعـاء [1]

ويتصدر الأبيات استفهام قد حذفت أداته ، ليقل أثره ويتأكد جوابه بالنفي ، ويأتي الفعل المضارع (يحيا) حاملا الاستمرار والدوام فيما تركه من نهضة ومجد مستمر ، وتحدث هنا ازدواجية في التركيب اللغوي يمثلها (يحيا بين إخوانه ، يحيا في الأبناء) فالتركيب الأول والذي تتوسط طرفيه (بين) يأخذ دلالة الحياة الحقيقية ، أما التركيب الثاني والذي تتوسط طرفيه (في) فإنه يأخذ دلالة مجازية على الحياة ، وهنا تتقاطع الحياتان في معنى الشاعر ويتداخل الواقع والحلم ، ثم يصحو الشاعر وهو فرد في الأمة التي رأت توديع الراحل والمشي خلف ولي عهده واجبا وطنيا لتلك الأسرة الكريمة التي قد حبت الوطن والشعب وبادلاها ذلك الحب ، متآزرين جميعا في سبيل نهضة ونمو الوطن العظيم من خلال مبادئه الدينية والثقافية العظيمة ، كما تظهر في الأبيات جمالية معنوية أخرى يمثلها ذكر الملك المؤسس والموحد لهذا الكيان الوطني العظيم ، حيث إنه قد رحل وخلفه من أبنائه من واصل المسيرة وحافظ على القيادة ، فيكون في هذا تأسيا واطمئنانا مضاعفا .

أما محمد السنوسي فإنه يرى أن موت الملك فيصل مأساة شعبية كبرى ((ولم يفته أن يعبر عن مدى الحزن الذي أصاب الناس في المملكة)) [2] :

أصـبح الشـعب حزينـا باكيـا   كـل فـرد ـ صـائح ـ (وا فيصـلاه)
لم يغـب عنـا مليـك صـنعت   يـده التـاريخ فـينا وبنـاه

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٢٣٣ .

(٢) التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : د. طلعت صبح السيد ، ص٢٥٨ .

هـو في كـل مكـان شـاخص يمـلأ الـدنيا سنـاه وبـهـاه [١]

وتتضخم دوال الحزن في الشعب (حزينا ، باكيا ، صائح) لتعكس هذه الألفاظ حالة الشعب وما يعيشه من الآلام جراء هذا الفقد الكبير ، وهنا ترفض عاطفة الشاعر الاستسلام لواقعها المرير فترفضه بإصرار وقوة إرادة ، وتخرج دوال جديدة بمثابة المعادل الموضوعي متضمنة نفي غياب الراحل وإثبات بقائه ووجوده :

لم يغب عنا مليـك .. = نفي الغياب

هو في كل مكان شاخص = إثبات بقائه ووجوده

يملأ الدنيا ســنــاه .. = البقاء الإيجابي والعطاء المستمر .

فيتضافر النفي والإثبات على تفعيل المعادل الموضوعي لحقيقة الموت وما تعكسه من الفقد والغياب ، وواقع هذا الانفعال العاطفي ومبعثه الأساس كامن في حب الشعب لقيادته وولائه لها ، وهذا من ملامح الوطنية ومقوماتها لدى جميع الشعوب ، وقد يتحول البكاء الحسي (بكاء الشعب) إلى بكاء معنوي تمثله معطيات وطنية غير بشرية ، فيصير البكاء الوطني حسيا ومعنويا ، ويقوم ذلك البكاء المعنوي على أسلوب التشخيص ، فتبكي الأقاليم والمدن ، وتحس بموت الفقيد الأودية والأنهار والنخيل والأشجار ، ويبرز أنموذج هذا البكاء المعنوي مركزا عند علي النعمي ، حيث أفرد في رثائه للملك فيصل مقطعا كاملا بحدود ثلاثين بيتا .. وقد ابتدأه ببكاء الشعب :

يبكيك شعب أنت خفقة قـلـبه ومـجامع الآمـال في أحشـائه

يبكيـك شـعب أنـت بـاني مجـده وخطاك قد نقشت على صحرائه [٢]

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد السنوسي ، ص٥٩٥.

(٢) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١١٩ .

ثم انطلق مباشرة إلى البكاء المعنوي بادئا بقامات النخيل في نجد :

تبكيك قامات النخيل على المدى في نجد ما اعتنق الضحى بمسائه
تبكي القصيم على بكا الوشم الذي أبكى عيون الرمل في شقرائه
تبكيك شطآن الخليج بمدها وبجزرها والريم في دهنائه
تبكي حقول النفط من أعطى لها معنى الحياة فطاولت بجدائه [1]

ثم بعد ذلك ينتقل من وسط البلاد وشرقها إلى أجزاء أخرى :

يبكي الشمال بحرقة وبلوعة ويكاك حائل في ربى سلمائه
وبكتك طيبة وهي تعلم أنها تبكي زعيما فاق على نظرائه
يبكي الحجاز بطارف وتبالد بقلاعه والموج من دأمائه [2]

ومن الشمال والحجاز ينتقل إلى جنوب المملكة :

تبكيك أودية الجنوب بسيلها ويغيلها الجاري بكل صفائه [3]

ويستمر النص في تتبع جميع أجزاء الوطن فلا يكاد يترك شيئا منها ، وتتكرر فيها جميعا لفظة البكاء مرةفي هيئة المضارع (تبكيك ، تبكي ، يبكي) وهو الغالب الأكثر ، ومرة في هيئة الماضي (بكتك ، بكت ، بكى) وهو الأقل، ومجيء البكاء فعلا يدل على كثرته وتفعيله ، وغلبة المضارع توحي باستمرار ودوام البكاء ، وما سرد جل أقاليم المملكة ومدنها إلا لإيضاح الحياة والنمو الذي يعيشه الوطن عاكسا هذه الحياة الأسلوب البلاغي (التشخيص) الذي ينتظم في جميع أبيات هذا المقطع ، وهذا المضمون (حيوية ونمو الوطن) يوازيه مضمون آخر يعكسه أيضا أسلوب الأبيات وتتابع أجزاء الوطن فيها ، وهذا المضمون هو التلاحم الوطني والوحدة

---

(١) المصدر السابق ، ص١١٩ .

(٢) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١٢٠ .

(٣) المصدر السابق .

الوطنية بين شمال البلاد وجنوبها ، وبين شرقها وغربها ، والوحدة الوطنية هنا نابعة من فكرتين متوازيتين ، أولاهما التجاور والتتابع بين مدن الوطن ، وثانيهما الشعور المتوحد إزاء فقد الملك الراحل .

ويبدو أن الشعور الوطني ظل مسيطرا على مرثية الشاعر ولم تستطع عاطفته الانتقال إلى غيره أو الإفلات منه ، ولذا نجده يتدفق عبر مضامين متنوعة ؛ حتى يأتي آخر مقاطع القصيدة مستشرفا المستقبل بتفاؤل وأمل كبير وثقة في خلفاء المرثي ، فيجتمع العزاء والدعاء :

ربـاه إن أفـضـى لبابك فيصـل ... فاجعـل عـزاء الشـرق في خلفائـه
في خالـد والفهـد مـن إخوانـه ... والأسـرة الباقين مـن خلصـائه
واجمـع بهـم صـف البنـاء وكـن لهـم ... نعـم المعين على طـريق بنائـه
وانصـر بهـم ديـن الإلـه وشرعـه ... واجعلـهم في الأرض مـن أمنائـه [1]

فالباعث الوطني واضح في هذا المقطع ، وحب الوطن عاطفة صادقة في المرثية ، والآمال التي يبلورها هذا المقطع تكشف شيئا من ذلك الحب الوطني ، وهذا المعنى الذي يتجه إلى مستقبل الوطن مؤملا ومتفائلا في القيادة الجديدة قد كثر خروجه في أغلب مراثي الملوك في الشعر السعودي مثل رثاء الملك عبد العزيز عند طاهر زمخشري وعبد الله بن خميس .. ومثل رثاء الملك فيصل عند عبد الله بن إدريس [2] وعبد الرحمن بن عثمان الملا [3] .. ، ومثل رثاء الملك خالد عند عبد الله بن خميس [4] ،

---

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١٢٢ .

(٢) انظر (في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص١٨٧) .

(٣) انظر (آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ١/ ٩١).

(٤) انظر (الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص٨٦).

وعبد الله بن إدريس ، ومحمد بن سعد الدبل [١] ، ومحمود عارف [٢] وغيرهم .

ولعلنا ندرك ـ ونحن بصدد هذا المضمون ـ القيمة التي يحملها عنوان المجموعة الرثائية (آلام وآمال) التي ضمت عددا كبيرا من المراثي التي قيلت في الملك فيصل ، حيث إن العنوان يتكون من جزئين متقابلين ، أولهما يصور حالة المصيبة وعظمة الموت وغياب الفقيد ، وثانيهما قد يكون نابعا مما وجده المؤلف في القصائد من أمل وطني قد عقدوه على خلف الفقيد في القيادة والحكم .

ولم يكن جعل المرثي قضية وطنية بمضامينها السابقة مقصورا على رثاء الملوك والأمراء ، وإن كان ذلك هو الغالب المطّرد ، إلا أنه قد يوجد في رثاء العلماء لما لهم من قيمة وطنية كبيرة ، ولكن هذه القيمة الوطنية قد يغمط ظهورها قيم أخرى دينية واجتماعية وتاريخية ، ومن هنا كانت في رثاء العلماء أقل أثرة وبروزا منها في رثاء الملوك لما لهم من حضور وطني تقتضيه طبيعة الحياة ونظام الكون ، ومع هذا فقيمة العلماء في وطن كالمملكة العربية السعودية قام على الدين وتطبيق الشريعة ستكون وطنية حتما لانسدال الوطنية تحت شعارات الدين الإسلامي وانبثاقها منه ، وهذا أمر مسلم به ومعلوم لدى جميع المؤرخين والمفكرين ، ولهذا فقد برزت القيم الوطنية في رثاء العلماء كقول زاهر الألمعي في رثاء الشيخ حافظ الحكمي :

لقد دوّى على المخلاف صوت … نعى النحرير عالمها الهماما
تفجّعت الجنوب وساكنوها … على بدر بها محّى الظلاما
وذاعت في الورى صيحات خطب … فهزت من فجائعها الأناما [٣]

---

(١) انظر (معاناة شاعر : محمدح الدبل ، ص٤١).

(٢) انظر (ترانيم الليل : محمود عارف ، ٢/٥٥١).

(٣) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص١٣٥ .

فالمخلاف والجنوب دوال وطن الفقيد ، ومصاب الوطن هنا لما يتحلَ به المفقود فهو النحرير وعالمها الهمام ، كما أنه بدر يزيل الظلام ، ويحاول الشاعر إعلاء قيمة المفقود والانتقال بأثرها من موطن العالم المفقود إلى جميع الورى (وذاعت في الورى صيحات ..) والورى والأنام هنا لمطلق العنصر البشري ، وهذا البيت وإن كان فيه شيء من المبالغة إلا أنه يكشف القيمة الاجتماعية والوطنية للعالم المفقود ، ولعل استشعار الشاعر لتلك المنزلة ومحاولة تضخيمها وتأكيدها هو ما دفعه إلى التعميم والإطلاق السابق ، ولذا فإننا نجد القصيدة تكشف شيئا من هذا ، كقوله :

أحافظ كنت للعلياء قطبا ... وللإسلام طودا لا يسامى

....

نشرت العلم فانتعشت بلاد ... ونالت في مطالبها المراما [1]

وجميل ما يحويه البيت الأخير من الإشارة إلى انتعاش البلاد وتطورها ورقيها ، كما أنه جميل عزو ذلك إلى العلم ومن قاموا بنشره في هذه البلاد .

ويصور محمد بن سعد بن حسين عظم مصيبة الجزيرة العربية في فقد الشيخ محمد ابن إبراهيم فيقول مبتدئا مرثيته بـ:

اليوم فلتبك الجزيرة إنها ... بمصابها مهزوزة الأركان

اليوم فلتبك الجزيرة جهبذا ... لا كالجهابذ حكمة ببيان [2]

وفي هذا التكرار يتم بلورة وتأكيد عنصري الزمان والمكان في (اليوم ، الجزيرة) ويعكس هذا التأكيد الشعور الوطني إزاء الحادث المفجع ، واستخدام لام الأمر مع الفعل (فلتبك) علاوة على صورته البلاغية يوحي بعظم المصاب على الشاعر ، وقد

---

(١) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص١٣٥ .

(٢) أصداء وأنداء : محمد بن سعد حسين ، ص١٣٠.

جعله هو المصيبة وعظمتها يلجأ إلى استبكاء كل ما حوله ، ولم يطلب ذلك من البشر لأنه مقبول ومنطقي حدوثه منهم ؛ ولكنه ذهب إلى الوطن (الجزيرة) بما يحويه ويضمه معنى الوطنية من الأرض والشعب والمعالم ، والعاقل وغير العاقل .. إلخ ، وبالتالي فإن ذلك يوسع دائرة البكاء ويضخم أثر موت العالم الراحل .

أما عبد الرحمن العشماوي فإنه يقول في رثاء الشيخ (عبد العزيز بن باز) ـ رحمه الله ـ :

مات ((ابن باز)) للقصائد أن ترى حزن القلوب ، وأدمع الأجفان
في عين طيبة أدمع فياضة تلقى دموع الطائف الولهان
والخرج تسأل والرياض ومكة عن قصة مشهورة العنوان
عن قصة الرجل الذي منحت له كل القلوب مشاعر اطمئنان (١)

فبكاء أجزاء الوطن عليه يحمل إشارة إلى ما قام به من جهود في الدعوة والعلم والتعليم في شتى أنحاء البلاد .

وقد تتجلى قضية الوطنية في رثاء غير الملوك والعلماء ، والمعول عليه في ذلك قيمة شخصية المرثي في بناء الوطن ونمو مستقبله كما يقول عبد الله بن إدريس في رثاء أحد الشباب ، حيث يفتتح قصيدته بـ :

فقد الشباب خسارة الأوطان فهو البناء لمجدها والباني (٢)

حيث آثر خسارة الوطن بالسبق والتقديم على ما خسره ذاتيا من فقد أحد أصدقائه الأوفياء ، وقد عبر متأخرا عن تلك الصداقة والروابط بينه وبين الفقيد ،

---

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص١٨٣ .

(٢) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص٢٢١ .

ومطلق القصيدة لم يكتف ببيان خسارة الوطن بل إنه ذهب إلى تعليل ذلك تعليلا يصور آمال الوطن في أبنائه الشباب .

وهكذا يشاهد كيف تم تمثل الرؤية الوطنية وتناولاتها المتعددة في رثاء الشخصيات ، مختلفا ذلك التمثل باختلاف الشخصية المرثية حسب حضورها الوطني ، ومهما تقلص أو امتد حجم هذا التمثل في القصيدة الرثائية فإنه سيتجلى بصورة أكبر وبحجم متضخم في مراثي المكان من المدن والمعالم ، وبين يدي هذا الحضور قد يتبادر إلى الذهن تساؤل في غاية الأهمية ، وهو كيف يوجد رثاء المكان في بلد قد حفظه الله من النكبات والحروب وأدام عليه نعمة الأمن والأمان في ظل قيادته الحكيمة الموفقة ، حيث لا تزال المملكة العربية السعودية تشهد نموا وتطورا متزايدا في جميع مجالات الحياة ؟! ، والجواب على ذلك يتضح من مادة ذلك الرثاء المذكور ؛ حيث إنه يحدث عند حدوث الحرائق العامة ، وعندما يفقد المكان جمال طبيعته أو شيئا من آثاره السابقة التي تبعث الذكريات المؤرقة وتجتذب بكاء الخواطر حيالها ، ومن ذلك ما قاله حسن الصيرفي في قصيدته (حريق مكة) والذي وقع عام ١٣٧٧هـ :

من دهاها في غفلة من دهاها ... ورماها بسهمه من رماها ؟
قدر في العشاء بيت فعنا ... ها وجالت جيوشه في رباها !
راعها منه أنها بلد النو ... ر فكم مزق الظلام سناها !
راعها منه أنها مولد الهد ... ى على أرضها ترعرع طه [1]

وتساؤل الشاعر وتعجبه ليس احتجاجا على القدر ولا استغرابا من وقوعه بقدر ما هو محاولة في إعلاء شأن البلد الأمين وبيان مكانته وقدسيته ، تلك المكانة التي تجعل البكاء عليه حقا في رقاب الجميع فهي بلد النور ومولد الهدى وقبلة المسلمين ،

---

(١) دموع وكبرياء : حسن الصيرفي ، ط١ ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي) ، (د.ت) ص٦٤ .

وهي أفضل وأطهر بقاع الأرض ، ولهذا كان التعجب والتساؤل ، الذي نجده يتواصل بعد ذلك لإجلاء المزيد من عظمة وقداسة المكان المرثي :

كيف يجتاحها وقد أمن النا ... س على أرضها وتحت سماها
كيف يجتاحها بما أنقذت منـ ... ـه كثيرين أصبحوا من هداها [1]

وتكرر الاستفهام هنا يعكس قلق الشاعر وعميق حزنه جراء الحادث المؤلم ، وينطلق بعد ذلك إلى تشخيص المكان حيث يخرج صراخ ونداء مكة :

صرخت صرخة الثكول ونادت ... واستجارت وأسمعت في نداها
فأذابت قلوبنا عندما حطـ ... ـم أسماعنا عويل بكاها [2]

وهنا يبرز الندب فتذوب قلوب الجميع وهم يسمعون بكاء مكة الشريفة ، لقد اختفت تلك الجمل الطلبية السابقة ليحل محلها جمل خبرية تستأثر الأفعال بأغلبها (صرخت ، نادت ، استجارت ، أسمعت ، أذابت ، ...) وتعكس هذه الأفعال جميعها معاني السرعة والحزن والهلع ، حيث الاضطراب والضوضاء المخيفة ، ولم ينسب الشاعر ذلك الصراخ وتلك الاستجارة إلى أهالي مكة ، ولا إلى قداستها ومكانتها الدينية ، لأنه لو فعل ذلك لكان في أول الأمرين صاحب رؤية اجتماعية وفي ثانيهما صاحب رؤية دينية ، وإن كان الموضوع واحدا في كل ذلك (رثاء مكة) ، وهو لا يرصد ولا يستقصي ، كما أنه لا يضع موضوعه في واجهة القصيدة ، لكنه يقوم بعملية وقوع خاص على منظور معين في هذا الموضوع ، والوقوع الخاص والرؤية المنبعثة كامنة في الوجود الوطني ، ولذا كان الصراخ والنداء والاستجارة من الوطن ذاته ، وحيث إن هذه الرؤية تستأثر بتجربة الشاعر الرثائية فإننا نجدها تتوسع في

---

(١) دموع وكبرياء : حسن الصيرفي ، ص٦٤.

(٢) المصدر السابق ، ص٦٥ .

إطارها الوطني وتكبر دائرة الوطنية لنجد أثر الحريق وما أحدثه من الروع والهلع حائلا في المدينة المنورة :

نبـــأ روّع المدينــــة في الصبـــــــح فخـــارت لوقعـــه ركبتاهـــا
ويكـــت أختهـــا بـــأغزر دمـــع دفّقتـــه العيـــون مـــن مجراهـــا [1]

وكما تأصل التشخيص لمكة المكرمة فإنه يتأكد ويتضاعف في المدينة المنورة (ركبتاها ، بكت ، دمع ، العيون) ، فهل هذا التشخيص يعكس إحساس وشعور الشخصية الحقيقية (المواطن) ؟ والدمع والبكاء والهلع الحادث له يحاول الشاعر لشدته وتعاظمه إسقاطه على الوطن ونقله إليه ، حيث إن الإنسان لما أصابه قد فقد الشعور وأصابه الذهول والروع ، كما أن المكان قد انتقلت إليه المشاعر التي افتقدها الإنسان ، فحدث تغير جذري في تكوين الوطن والمواطن ، وهذا التغير والتناوب إنما حدث لشدة الحب وقوة الروابط بين المواطن ووطنه ليسلب كل منهما شخصية الآخر ويتمثلها فناء بها ، وهذا يؤيده ما ذكرنا سابقا من أن الشاعر قد انطلق في موضوعه هنا من رؤية شعرية خاصة ، ويتقاطع بكاء الوطن على ذاته مع بكائه على مواطنيه وذلك كما لاحظناه مسبقا في بكاء مدن ومناطق المملكة عند وفاة الملك فيصل أو عند وفاة الشيخ عبد العزيز بن باز ، ليعطي صورة عن واقع الوطن في الرثاء السعودي المعاصر .

وكما برز الوطن باكيا ذاته أو باكيا مواطنيه فإنه قد برز مبكيا عليه بصورة أكبر، والبكاء عليه نابع من إحساس وشعور المواطن المحب الوفي ، ومن نماذج ذلك ما قاله عندالمحسن حليت في قصيدته (أطلال) والتي قالها حينما رأى أن معظم بساتين المدينة ومزارعها غدت أثرا بعد عين ، وتتكون القصيدة من ثلاثة مقاطع ، الأول وهو أطولها يصور الماضي بنضارته وبهائه حيث سحر تلك البساتين وثمارها :

---

(١) دموع وكبرياء : حسين الصيرفي ، ص٦٥ .

هـذي (قبـاء) وهـذا سـحر (قربـان) فـاقطف ورود الهوى مـن كل بستان
واشرب مـن الماء واغرف مـن جداولـه وانس الهموم وسر في عـــالم ثانـي
واسمـع مـن الطـير ألـــحانا منغـــمة تجلـو المشاعر مـن هـــم وأحـــزان

. . . .

وانظـر إلى النخــل في إبــان غـلتـــه وقلــب الطــرف في ســر وإعـــلان
عـرائس مـا لهـا في الحسـن مـن مثـل كـأنهن جـوار عنـد سلـــطـــان [1]

فالمقطع الأول يصور الماضي ويعود بالشاعر إلى ذكرياته الجميلة ، ويطول هـذا المقطع ويستأثر بأكثر أبيات القصيدة ، لأن العاطفة الشعرية تعيش فيه مطمئنة مبهجة بماضيها البهيج ، وليست تلك اللحظات من قبيل الأحلام أو الآمال ولكنها ذكريات حقيقية كان يعيشها الشاعر واقعا ملموسا في حياته ، والذكرى مؤرقة بطبعها كما يقال، فهي بماضيها المجيد تختلف مع الحاضر المؤلم ، وهنا ينتقل النص في المقطع الثاني إلى الحاضر فيصف التغير والتحول الذي طرأ على تلك البساتين وعلى ذلك النخل وتلك المزارع الغناء:

ذاك البهـــاء الـــذي غابــت مفاتنـــه قد حرك الوجد في قلبي فأشــجـاني
لم يبـق منـه علـى مـر الزمـان سـوى أعجاز نخل شكت ظـــلـــم إنســـان
والمـــاء شـــحّ ومـــا عـــادت جداولـــه تجري على الأرض إلا جري كسلان [2]

ويبدو أن التجريد الذي استخدمه الشاعر في المقطع الأول (اشرب ، اسمع ، انظر ، ..) كان بينه وبين قلبه ، ولم يكشف عن ذلك المخاطب إلا في آخر بيت من قصيدته ، حيث أتى المقطع الثالث بعد تأمل الماضي والحاضر فنشأ من التباين بينهما الحزن والبكاء الذي أصبح باعث التجربة الرثائية :

---

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص١٢٦ .

(٢) المصدر السابق نفسه.

فكم تغزلت في أحيائها طربا وكم تفننت في ترديد ألحاني
تغيّر الحال يا قلبي فها أنذا أرثي (قباء) وأبكي حظ (قربان) (١)

والبيت الأخير كما قلنا إنه أبان المخاطب المقصود في أول النص (قلب الشاعر)! فإنه أيضا قد كشف عن وعي الشاعر بتجربته الشعرية القائمة على الرثاء والبكاء لموطنه العزيز لما حدث فيه من التحول والتغيرات ، وتبرز قوة التأثر لذلك في سيطرة الذاتية على القصيدة واستغراقها جميع النص ، فجميع الضمائر تبرز بصورة المتكلم المفرد (تغزلت ، تفننت ، ألحاني ، أرثي ، أبكي ، ...) ، والذاتية والاستغراق فيها معلوم أنها من لوازم الأحزان المتفاقمة ، وبالتالي فهي مؤشر على صدق الرثاء وقيمته الوطنية العظيمة في النص المنظور .

إن رثاء المدن ومعالمها وما تحمله من قيم وطنية يمكن أن يدرج تحت ما يسمى بـ (رثاء الفكرة) وهو ذلك الرثاء الذي يتجاوز حدود وأطر الزمان والمكان والجنس ، فالوطن بحضوره المتباين - في قصيدة الرثاء السعودية - راثيا ومرثيا لابد من صبغه بفكرة الحياة والشعور والإحساس ، والمكان له في حياة الإنسان أهمية خاصة ، فالإنسان يرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا ، ويتفاعل معه حياتيا فيؤثر فيه ويتأثر به في علاقة تبادلية بينهما ولهذا تنطوي علاقته بالمكان على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشته له عملية تتجاوز قدرته الواعية لتتوغل إلى قدرته اللاواعية ، ووطن الإنسان يحتفظ بذكرياته وأزمانه الماضية التي حولها إلى شيء مادي محسوس مجسدة في هذا الحيز المكاني الأثير لديه ، فالمكان علامة - بالنسبة للشاعر - مشحونة بالزمن يمكن من خلالها التعبير عن مكنوناته تجاه المكان والزمان ويفجر من خلالها ذكريات طواها النسيان ، وعن طريق الذكريات المتباينة - بجمالها وبهائها - مع الواقع لوطن الإنسان يحدث الرثاء

---

(١) المصدر السابق ، ص١٣٠ .

وتتولد فكرة بكاء الماضي والتحسر عليه ؛ وتشخيصه بإخراجه من ظروفه الزمانية والمكانية والجنسية ليصبح شخصية إنسانية تتوافر فيها جميع الجوانب التي تجعل فقدها سبباً منطقياً للبكاء والندب ، ومن هنا كان صراخ واستنجاد مكة المكرمة في مرثية الصيرفي السابقة ، كما أن منه ما شاهدناه في بكاء مدن ومناطق المملكة عند موت الملك فيصل في قصيدة علي النعمي ، ففي كل هذا نجد المدينة (المرثي) قد تجاوزت جنسها ، وهذا التجاوز إنما يأتي بدافع إيجاد المقاربة بين شخصية المرثي الطارئة (الجماد والمكان) وشخصية المرثي الأولية (الإنسان) ، حيث تبرز صفات الإنسان وملامحه في المدينة عن طريق التشخيص ،هذا هو الملمح الأول في رثاء المدن ، أما الملمح الثاني فهو الإحساس بوطأة الزمن ، وكما ظهر هذان الملمحان في النماذج السابقة في تفاوت وافتراق فإنهما يخرجان متجاورين عند إبراهيم مفتاح في قصيدته (القِصار) وهي إحدى قرى النخيل في جزيرة فرسان والتي أصبحت بمرور الزمن خرائب وأطلالا :

يا قصار الأمس حلم طاف بي ... عندما جئتك أشكو تعبي
عندما جئتك عمرا ضائعا ... وتجاعيد زمانٍ مجدب
وسمت من حرقتي أفياءها ... ومحت خطوي وذكرى لعبي (١)

حيث يبرز أسلوب النداء (التحول الجنسي) ، أما (الأمس) فتبرز الإحساس بالزمن والشعور بالتحول المؤلم ، وعندما تكون عبارة (يا قصار الأمس) أول دفقات الرثاء ومفتتح القصيدة الباكية فإن هذا مؤشر على دوران القصيدة حول أجواء تلك العبارة بما تحمله من شاعرية معبرة ، ولذا فقد وردت أكثر من مرة في القصيدة ، أما المعاني المنسدلة من موحيات تلك العبارة فمنها مخاطبة القصار (عندما جئتك ، سيدتي ، ..) ومنها دوال الزمن (الأمس ، حلم ، عمرا ضائعا ، زمان مجدب ،

---

(١) رائحة التراب : إبراهيم عبد الله مفتاح ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٦هـ) ، ص٩٠ .

ذكرى ، ...) ويبدو أن باعث إضفاء صفة الحياة على المدن في الرثاء إنما هو بسبب فقد بعض الأحياء في تلك المدن من الأهل والأصدقاء ، قد يخرج هذا المعنى في ثنايا مرثية الشاعر :

ولكـــم فتشــت عــن مملكــتي   عشــتي .. بـيتي عــروس القصــب
عـــن جــدار يحتمــي في ظلــه   جــدتي .. جــدي .. وأمــي وأبــي
ونــدامى قهــوة الصــبح الــتي   هــي أشــهى مــن بنــات العنــب
عــن رفــاقي عنــدما كنــا هنــا   نقــطع الــودّ لأوهــي سبــب (١)

حيث تتأكد إحدى أهم القيم الموضوعية في رثاء الوطن ؛ وهي رثاء الأهل المفقودين ، فالوطن تتجلى قيمته ومكانته بأهله وساكنيه ، وقد وعى هذا المعنى وأدركه الشاعر العربي القديم في كثير من نماذجه تجاه الوطن ، والذي كان يصوره دلاليا - في التراث - (الديار) ، ومن تلك النماذج التراثية الشهيرة :

أمــر علــى الــديار ديــار ليــلى   أقبــل ذا الـــجدار وذا الجــدار
ومــا حــب الــديار شغــفن قلــبي   ولكــن حــب مــن سـكن الديــارا (٢)

فهذا المضمون التراثي وإن كان في غرض الغزل إلا أنه ينحو منحى يجعلنا نشبهه إلى حد ما بالرثاء لما يتحقق فيه من معنى الفقد والغياب وما أنتجه هذا المعنى من البكاء والحزن ، وعموما فإن ((التجسيد الزماني من خلال المكان هو الذي حدا بالشاعر الجاهلي إلى التأكيد على المكان والإكثار من ترديده في قصائده لأنه كان بذلك الفعل يحاول أن يحتفظ بذلك الزمن الجميل الذي يتفلت منه رغما عنه متجها إلى زاوية النسيان فهو من خلال هذا المكان الماثل أمامه يستطيع أن يفجر كل ذكرياته وأحداث

---

(١) رائحة التراب : إبراهيم عبد الله مفتاح ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي) ، ١٤١٦هـ ص٩١ .

(٢) ديوان مجنون ليلى : شرح يوسف فريحات ، (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣هـ) ، ص١١٣ .

حياته المرتبطة بهذا المكان))[(١)] ، والتطور الدلالي بفاعلية الزمن قد أنتج لنا في حاضرنا (الوطن) من رحم (الدار أو الربع) في التراث ، وكما أحس الشاعر العربي القديم بقيمة الديار فإن الشاعر العربي الحديث قد تنامى لديه هذا الإحساس ووعى أهمية الوطن وقيمته ، فهذا أحمد شوقي يقول :

وطـــن المـــرء حمـــاه المفتـــدى يـــذكر الـــــمنة منـــه واليـــدا

ودفيـــــــن لـــــك فيـــه كرمـــا تـــذرف الـــدمع لـــذكراه دمـــا[(٢)]

ونلاحظ في بيت شوقي الأخير إشارته إلى الدفين ، وكيف أصبح ذلك الدفين جزءا من مكونات الوطن ، وذكرى آسرة على مر الزمن .

وهنا في رثاء إبراهيم مفتاح للقصار نجده يفتش عن مفتقداته مستخدما ياء المتكلم (مملكتي ، عشتي ، بيتي) ثم يفصح عن مكونات المملكة والبيت وتلك المكونات تنقسم إلى قسمين بشريين ، أولهما أقاربه (جده وجدته وأمه وأبوه) ، وثانيهما أصدقاؤه وجلساء وده ، وفي تصوري أن هذا الملمح ـ فقد الأهل والأصدقاء ـ في رثاء المدن والأوطان ينبغي مراعاته والإحساس به دائما ، حيث إنه من آكد بواعث ذلك الرثاء ، فالإنسان مهما عظمت المفقودات المادية لديه فلن تكون بحال من الأحوال أعظم من المفقود البشري ، وينطبق هذا الباعث على جميع رثاء المدن في التاريخ الإبداعي ، وهنا تبرز شدة الانتماء بين رثاء المدن ورثاء الأشخاص بصفة الأخير هو الجذر الأول والأساس في ذلك الغرض الكبير .

وكما أن التطرق إلى الأشخاص ـ في رثاء الوطن ـ يصبح باعثا ويشغل حيزا كبيرا في ذلك الرثاء لما ينطوي خلفه من الذكريات المؤلمة .. كما يحدث ذلك فإن التطرق إلى معالم

---

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام حسن سلام ، ط١ ، ١٩٩٥م ،(د.م) ، ص٤٨ .

(٢) ديوان أحمد شوقي : أحمد شوقي ، (القاهرة ، دار المعارف) ، (د.ت) ، ص١١٣ .

الوطن التراثية والتأكيد على ما يبعثه فقدها من الأشجان قد نال نصيبه هو الآخر ، وهنا ينبغي التأكيد على معنى التراثية في تلك المعالم ، حيث أصبح العالم اليوم ينادي بمآثره وتراثه ، وكل وطن أو شعب يفتخر بتراثه ويمجده ويدعو أجياله المعاصرة والقادمة إلى المحافظة على ذلك ورعاية التراث وتعهده بالعناية الدائمة ، وقد تنامى هذا الشعور فأصبح جزءا من التكوين الوطني لدى الأوطان [1] ، كما ترسخ في نفوس أفراد الشعوب ذلك الإحساس ، ولعل لهذا الإحساس أسبابا تبدو من المنطقية بمكان ، حيث إن ظروف الزمن المعاصر ونقلته الحضارية الهائلة قد تسببت في فصم علائق الحاضر بالماضي وذلك لما بينهما من البون الشاسع في جميع المجالات ، وتبدو هذه الظروف ماثلة في جميع مكونات التراث المادية والمعنوية ، غير أن المادية ولاسيما المعالم الأثرية كالمباني والأسواق .. تبدو ألصق بغرض الرثاء وذلك لما يستكن فيها من دواعي الذكرى والحنين ، فما أن يسقط معلم من تلك المعالم إلا ويستثير الكثير من الذكريات المؤرقة لدى الشعراء ، ويبعث الأحزان ويصبح مجالا واسعا للرثاء الوطني ، ومن نماذج هذا الرثاء قصيدة محمد بن سعد بن حسين (رثاء مئذنة) في رثاء مئذنة المسجد الجامع بعودة سدير والتي يشير الشاعر في هامش قصيدته إلى أنها (كانت أعجوبة فنية في ارتفاعها الشاهق ولونها الأبيض الناصع وشرفاتها الجميلة) [2] ، وتبدأ القصيدة بـ :

قد كنت بين الحقول الخضر زينتها ... فأين أين الرؤى يا أيها الدار

أيامنا فيك أعياد ورفقتنا ... في (عودة) الخير أخيار وأخيار [3]

---

(١) لعل من المناسب هنا الإشارة إلى اهتمام دولة المملكة العربية السعودية بالتراث ، ويتبلور هذا الاهتمام علاوة على تأصيله في المناهج وإقامة المتاحف والمعارض الدائمة والعارضة في مهرجان الجنادرية للتراث والثقافة والذي تقيمه الدولة كل عام .. واعية بذلك القيمة العظيمة للتراث بجميع نواحيه .

(٢) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص٣٨ .

(٣) المصدر السابق .

حيث ابتدأ بمخاطبة تلك المئذنة وتشخيصها لتصبح نجيا ورفيقا قريبا من النفس، وفي هذه الجملة القائمة على المناجاة تبدو نضارة الألفاظ وجمالها الزاهي (الحقول ، الخضر ، زينتها) وهذا البهاء كما تحدد مكانا وسببا فإنه يتحدد في الجملة - أيضا - زمانا ، حيث الفعل الماضي المسبوق بقد (قد كنتِ) ، ليتجدد المخاطِب والمخاطَب والمكان والزمان ، وهنا يبرز عنصر المفارقة بين ذلك الماضي البهيج وهذا الحاضر المحزن في الشطر الثاني ، حيث يخرج الاستفهام المتكرر عاكسا قلق وحزن الشاعر إزاء حاضره المؤسف مقابل ماضيه المبهج ، وإزاء هذا المطلع للمرثية فإننا نجدها تسير بعد ذلك في هذين المسارين المتفارقين زمنا وحدثا ، فتنسدل تحت الماضي أسراب ذكريات الطفولة وأيامها الجميلة بين أولئك القوم الكرام الذين قد تميزوا بتآلفهم وصفاء قلوبهم :

قد كنت فيهم وسني دون قدرهمُ ... مقدما أي درب سرته ساروا

....

لا نشتكي وحشة من فرقة أبدا ... أو نزرع الدرب ، أو تزري بنا الدار

أشواقنا في جناب الله وأملها ... وصحبنا في بيوت الله سمّار[1]

وتستمر ذكريات الماضي واسترجاع شيئا من أحداث وعادات أهل بلدته ، إلى أن يقف على واقعه وحاضره المحزن بعد فقد أولئك الصحب :

صحبي همو في زمان كلما خطرت ... ذكراه أبكت ، فدمع العين ثرار

وجدا على صحبة ضن الزمان بها ... واستبدلت وحشة من بعدها الدار[2]

---

(١) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص٣٨ .

(٢) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص٣٩ .

حيث يكون هـذان البيتـان بمثابة مـا يدعى (حسـن التخلص) لينتقـل بهمـا إلى الحاضر ، وهنا تبرز القيمة الوطنية فتنكشف غيرة الشاعر الوطنية ووفاؤه لبلدته وما أودعه الأجداد فيها من المآثر العظيمة ، ويبدو أنه ناقم وساخط على من أزالوا تلك المئذنة ، حيث يرى أن الأولى الإبقاء عليها ومحاولة ترميمها وإصلاح شأنها لتبقى معلما جميلا في تلك البلدة ، أما إزالتها فجور وعقوق وطني كبير :

ربـع ترامتـه أهـواء معربـدة	هـدت منـارات مجـد دونـه الغـار
آباؤنـا أودعـوا فيهـا مـهارتهـم	يزهـى بصـنعهم ذوق ومـعمـار
هـم شـيدوا في سـبيل الله مئذنـة	بيضـاء مـن حسـنها الأبصـار تختـار
ملفوفـة مثـل غصـن البـان سامقـة	لكـن عليهـا رجـال العصـر قـد جـاروا
باتـت ركامـا وكـانوا في صـنيعهم	كأنمـا حـثهم في هـدمها ثـار
مـا ضـر لـو أنهـم أبقـوا علـى عـلـم	فيـه الفـخار ومنـه الـذكر يشتـار [١]

ونشاهد التبادل بين المئذنة والدار عموما كمرثي قد تكرر في أكثر من موضع ، ومن ذلك (واستبدلت وحشة من بعدها الدار ، ربع ترامته أهواء ، أين الرؤى يـا أيهـا الدار ..) فهل وراء هـذا التبـادل منطلقـات رثائيـة أوسـع مما يشير إليه عنوان القصيدة ومناسبتها ؟ وهل كان المراد رثاء البلدة عموما لما افتقدته من الأشياء الكثيرة التي كان من أعظمها أهل البلدة ؟ وهنا قـد تكـون المئذنـة رمـزا لتلـك المفقـودات أو جـزءا عزيـزا منها ، قد يكون ذلك واقعا صـادقا نتبينـه عنـد تحليـل الـنص واستقرائه بتفصيل أعمـق وأدق ، ولعل الشاعر قد أحس بما افتقدته بلدته وموطن طفولته وصباه ولكـن منزلتها العظيمة في نفسه لم تجز له أن يكتب فيها رثاء وهو لا يزال يرى فيها نموا وتطورا كسائر بـلاد الـوطن الـتي تـنعم بـذلك مـن قبـل حكومتنـا الرشيدة ـ أعزهـا الله ـ ، وعليـه فـإن

---

(١) المصدر السابق ، ص٣٩ .

سقوط مئذنة البلدة لم يكن إلا إحساسا واحدا قد حرك وتجاذب معه الكثير من الأحاسيس والانطباعات ، ولعل هذا القول يعضده كثيرا لجوء الشاعر إلى معارضة واحدة من عيون مراثي الشعر العربي وأشهرها وهي مرثية الخنساء في أخيها صخر :

قذى بعينك أم بالعين عوّار أم ذرّفت إذ خلت من أهلها الدار (١)

وكما رثى محمد بن حسين مئذنة بلدته فإن الشاعر جاسم الصحيح في قصيدته (القيصرية) قد رثى سوق بلدته ؛ والقيصرية سوق شعبية في مدينة الهفوف يمتد عمرها إلى أكثر من قرن وقد أصابها حريق هائل أتى عليها من القواعد إلى السقف ، ويبدو أن عمقها التاريخي قد احتفظ بكثير من الذكريات التي توارثها أجيال المدينة :

أين أنا في عتمة هذي الأنقاض ..
وكيف أرى خطواتي المنثورة بين دهاليزك
منذ الطفل الأول في عمري ..
كيف أراني .. والعتمة ليس لها عينان؟!!
أتذكر حين تهجيتك
جالسة فوق بساط الأرض ..
تهجيت كتابا حجريا
تتألق فيه مرايا الأسلاف ..
طرقت على حجر
فتفتح سطر وانبثقت سيرة إنسان (٢)

---

(١) ديوان الخنساء : شرح يوسف فريحات ، (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣هـ) ، ص٢٨

(٢) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٣٥

حيث بدأ النص بعنصر المفاجأة وقد أثار وأنتج المفاجأة واقع السوق وتحوله إلى أنقاض هامدة مخيفة ، وتتركز المفاجأة بأسلوب الاستفهام (أين أنا ، كيف أرى) ، وهنا تبدأ ذكريات الطفولة المبكية حيال هذا الواقع المأساوي لذلك السوق المألوف ، ولا يقف التذكر عند مرحلة الطفولة ؛ ولكنه ينطلق منها إلى ما قبل الطفولة ! إلى تاريخ القيصرية الطويل ، وحين الانطلاق إلى ذلك يتم التأكيد على قيمة التراث في مدلول (مرايا الأسلاف ، سيرة إنسان) ، وتبدو قيمة التراث كذلك في البساطة ، ولعل جملة (جالسة فوق بساط الأرض) تحمل الإشارة إلى ذلك ، لاسيما وأن اختيار (جالسة) بدلا من (واقفة) يشير إلى قمة البساطة والتواضع ، كما أن هذا الجلوس على بساط أرضي خالص وليس على البساط المادي بحقيقته ودلالته الأولية الكامنة في الترفع والعلو ، ثم بعد هذا الوقوف على الواقع والنظر إلى التاريخ الماضي تبرز المفارقة في أشياء من خصائص ومتعلقات السوق ؛ فتخرج دوال التسوق ، وبضائع ومحتويات السوق :

وهنالك

سجاد يغري بالهيبة أكتافي . .

. . . .

كنت إذا جئتك

يستقبلني العطر بكامل نشوته . .

وتأخذني رائحة القهوة من أقصى الروح (١)

فالمشالح والسجاد والعطور والقهوة كانت الأشياء المتداولة في ذلك السوق ، كما كان الإنسان ـ ويصوره الشاعر هنا ـ هو المتسوق ، وكل ذلك يمثل الوجه الأول في

---

(١) المصدر السابق ، ص١٣٦

المفارقة ، أما الوجه الثاني فيمثله قوله بعد ذلك :

ما خلت لعمرك أن يمضي أسرع من رشفة فنجان !!
ما خلت أرى أنقاض السنوات مكوّمة ..
تتسوق في غمرتها النيران (١)

فالمتسوق أصبح شخصية جديدة في الحاضر المؤسف ، إنه (النيران) ، وهو بديل الإنسان في الماضي ، أما بضائع ومحتويات السوق فهي (أنقاض مكوّمة) وهي أيضا بديل للمشالح والسجاد .. إلخ ، وأمام هذا الحاضر المبكي يتجلى رثاء وطني وأسف شعبي يشمل جميع الأحساء :

ويعذبني أكثر
أن تركض نار الحسرة في كل زقاق أحسائي
والآهات تطير على هيئة غربـــان (٢)

وتشبيه الآهات بالغربان من الصور الرمزية المتألقة في مثل هذا الموقف الرثائي ، لأن الغراب قد التصق بمعنى الشؤم - تراثيا - ، ولذلك فقد كان العرب يرددون عبارة (غراب البين) ، ويرجع هذا إلى كثير من المداخلات النفسية والطبيعية حيث طبيعة الغراب ووقوعه على الجيف ولونه الأسود القاتم ، وآهات الشاعر هنا تطير من صدره مليئة بالحزن ومحملة بذكريات الفراق .

---

(١) نخيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٣٧.

(٢) المصدر السابق ، ص١٣٨ .

٢- قضايا الأمة

الأمة الإسلامية قد تفاقمت أدواؤها ، وتضخمت مآسيها ، وأصبح جسدها في هذا العصر مثخنا بالجراح ، ففي كل جزء من أجزائها مأساة مبكية وجرح دامٍ ، وما أن يضمد أو يتلملم جرح إلا وينبثق ما هو أنكى منه ، ولعل الوقوف على أسباب هذا الواقع المؤسف أمر صعب جدا لما يكمن خلفه من التداعيات الكثيرة والتشعبات المتوهمة ، فمريد هذا الإدراك سيرجع بخفي حنين وسيرتد حاسر الطرف مكسوف الفؤاد ، وليس هذا لأن وراء الأمر ألغازا أو غيبا محالا ؛ ولكنها منظومة كاملة من التشخيص والإصلاح يجب التطبيق والسير في جميع مفرداتها ، وهذه المنظومة متعددة التناولات والاتجاهات فمنها الديني والسياسي والاجتماعي والفكري .. إلخ ، ولكن هذه الحروب والنكبات التي يعيشها العالم الإسلامي قد ألهبت جذوة التضامن وروح الإخاء الإسلامي فما زال المسلمون وفي جميع أنحاء المعمورة يبكون أرض فلسطين منذ ما يزيد على نصف قرن من الزمان ، ولم تنسهم هذه العقود الزمانية ذلك الجرح أو تجعلهم يتغافلون عنه ، وكذلك الحال في جميع قضايا الأمة الماضية والباقية كقضية الجزائر وأفغانستان ، والبوسنة والهرسك .. وغيرها ، والواقع أن هذه القضايا بمآسيها وآلامها قد كوّنت هما إسلاميا متوحدا وإخاء إيمانيا ملحًّا فاستأثرت بكم هائل من إبداع الأدب العربي المعاصر كما برز صوت الشعر السعودي واضحا ومتميزا في ذلك الإبداع [1] ، والملاحظ أن هذه المآسي والقضايا كانت مجالا رحبا لغرض الرثاء ، فكل

---

(١) من الذين أشاروا إلى التضامن الإسلامي في الشعر السعودي الدكتور طلعت صبح حيث قال : ((قصائد شعراء هذا التيار في التضامن الإسلامي كثيرة للغاية ، وقد اعتاد كثير من بينهم أن ينشروا مثل هذه القصائد في ذكرى الأعياد الإسلامية ، مثل عيد رأس السنة الهجرية ، ومناسبة المولد النبوي الشريف ، وفي الاحتفالات ذات الطابع الإسلامي ، وما إلى ذلك)) ، والحقيقة أن هذه الإشارة تحتاج إلى وقفة تدقيق ومزيد تحر وتمحيص ، فالشعراء السعوديون نشأوا في مجتمع له شيء من الخصوصية في مجال العقيدة والتوحيد ، كما أنه لا توجد فيه أعياد رأس السنة ومناسبة المولد النبوي ، بل إنه ينكر ذلك ويحاربه ، ولكن القول السابق قد ينطبق على بعض المجتمعات الإسلامية في غير هذه البلاد أما في الشعر السعودي فإن التضامن الإسلامي ليس له مناسبات محددة ولكنه قد يكون في الحديث عن قضايا المسلمين ومآسيهم أكثر حضورا وأبرز وجها منه في غير ذلك .(التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : طلعت صبح ، ص٢٢٣)..

قضية تشكل واقعا يرثى له ، ويكتسب هذا الواقع الشمولية والكلية في القضية والمأساة ككل متكامل ؛ أو يأخذ طابع الجزئية في تفصيلات وجزئيات كل مأساة .

وحضور قضايا الأمة والتحدث عنها في الرثاء السعودي لم يكن مقصورا على ما أتى في رثاء البلاد الإسلامية المنكوبة ؛ بل إنه سار في جميع الرثاء وتخلل كل مجالات وأقسام المراثي حتى ما كان في رثاء الأشخاص ، وهنا ينبغي الوقوف على مثل هذا الرثاء وتبرز ضرورة التقعيد والتقنين له ، ليصبح نابعا من أيديولوجية موحدة وفلسفة واحدة يمكن رد ذلك الرثاء إليها ، حيث إننا قد نجد قضايا الأمة حاضرة حتى في رثاء الأقارب أحيانا ، ولعلنا نجد شيئا من الارتياح والاطمئنان حينما نقول بأن واقع الأمة المبكي بجميع أجزائه وتفاصيله يحضر عند كل جرح ويبرز في كل مرثية لما يجمع بين ذلك الواقع المبكي وهذا الحدث الطارئ من دواعي الحزن وموجبات البكاء ، والأشياء دائما يجمع بينها ويوجد إطارها الشبه والتماثل .

وأول قضايا الأمة المعاصرة وأكثرها دورانا في جميع الشعر قضية فلسطين ، وقل أن نجد شاعرا سعوديا لم يتحدث في تلك القضية ، بل إنها قد استأثرت بجل إنتاج بعض شعرائنا ، فلم يكن حضورها مقصورا على الرثاء ، بل إن هناك الكثير من الشعر السعودي قد أنشئ لذات القضية ، غير أننا نلاحظ في السنوات الأخيرة أن حضور القضية أصبح يبرز بشكل ملفت في غرض الرثاء ، حيث كانت القضية من منتصف القرن الرابع عشر وحتى بداية هذا القرن تدور في قصائد تتحدث عن العداء الإسرائيلي العربي ، وتركز على طغيان اليهود وتشخص مآسي شعب فلسطين الأعزل ، أما فيما بعد ذلك فإننا نجدها تبرز عند الرثاء وغالبه في شهداء فلسطين ، فيبدو أن التحدث في القضية دون مناسبة قد أصبح من قبل المكرر والمعاد وقد أحس المبدعون بذلك ووعوه فوجدوا في الرثاء ضالتهم ومندوحتهم عن التكرار وإعادة الرؤى ، كما أن هذا الأمر قد انتقل بغرض الرثاء نقلة تحرره من الكلاسيكية المنحوتة والتقليد الممل ، فبرز في تلك المراثي الكثير من المضامين السياسية القائمة على التنديد والسخرية ، وهنا تجدر الإشارة إلى ذلك الكم الهائل الذي أنتجه الشعراء في رثاء

الطفـل الفلسطيني (محمـد الـدرة) [١] ، حيـث وجـدوا في هـذه المناسبة مجالا واسعا للتحدث عن القضية الفلسطينية بجميع محتوياتها ومستجداتها المعاصرة ، ومن هذا ما قاله غازي القصبي في قصيدته (يا فدى ناظريك) :

هـدرًا مـت ... يـا صـغيري محمـد هـدرًا عمـرك الصـبي تمـدّد
يـا فـدى ناظريـك .. كـل زعـيم حظـه في الـوغى أدان .. ونـدّد [٢]

حيث لجأ إلى مخاطبة الطفل الشهيد ، وقد قدم بين يدي القصيدة إهداء جاء فيه ((إلى روح الطفل الشهيد محمد الـدرة ..)) فمخاطبة الطفـل تعكس معنى عظيما قد تردد في القصيدة بعدة أساليب ، وهو خيبة الآمال في الإنسان (الحي) ، ولذا يغيب ذلك الإنسان (الحي) على حين يحضر مخاطبا الطفل (الميت) !! ، ولكن الأسلوب الرثائي المعهود في قصيدة الرثاء والقائم على الحزن والبكاء يغيب في القصيدة ، فتتحول من البيت الثاني مباشرة إلى التحدث عن واقع الأمة العربية وموقفها المزري تجاه قضية فلسطين ، ثم تصبح عبارة (يا فدى ناظريك) جملة محورية تتصدر أغلب أبيات القصيدة ، ويصبح إزاءها (المفدي ـ الفداء) والأول شخصية ثابتة متوحدة وهي الطفل الشهيد ، أما الثاني (الفداء) فهو عدد كبير من الشخصيات الحية أو ما يمثل تلك الشخصيات من البيانات والخطابات :

يـا فـدى ناظريـك كـل جبـان راح مـن ألـف فرسـخ يتوعـد
يـا فـدى ناظريـك كـل بيـان بمعـاني هـوانـنا يتوقـد
....
يـا فـدى ناظريـك كـل مـذيع في سـكون الأثـير أرغـى وأزبـد

---

(١) تم تسجيل رسالة علمية بهذا الموضوع في جامعة الملك سعود ؛ مما يدل على وفرة هذا الإنتاج وقيمته المعنوية والفنية .

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص٩ .

يا فدى ناظريك كل حكيم فيلسوف .. بثاقب الرأي أنجد [١]

ويستمر الشاعر حتى يجعل من نفسه فداء لذلك الطفل :

يا فدى ناظريك ناظم هذا الـ ـقول شعر المناسبات المقدّد [٢]

فتهدف القصيدة إلى بيان موقف العالم الإسلامي المتخاذل تجاه قضية فلسطين العادلة ، وتمضي في تصوير وتحديد بعض تفاصيل ذلك الموقف ، ويقوم أسلوبه على السخرية والتهكم ببعض تلك المواقف ، كموقف الزعيم والجبان والمذيع والحكيم ، إنه موقف جميع أفراد الأمة ، ولذا يأتي التعميم بعد هذه الجزئيات :

ألف مليون مسلم ... لو نفخنا كلنا ... لم يدم بناء مشيّد

ألف مليون مسلم ... لو صرخنا كلنا ... زجر الفضاء وأرعد

ألف مليون مسلم ... لو بكينا كلنا ... ماجت السيول على اللد [٣]

حيث تتبدل الجملة المحورية السابقة (يا فدى ناظريك) بـ (ألف مليون مسلم)[٤] يعقبها (لو + الفعل الماضي + كلنا) ، ولو حرف امتناع لامتناع ، وهنا تبرز إشكالية في ظاهرها تناقض أفكار الشاعر ، حيث أثبت عند التفصيل السابق - البكاء والنفخ والصراخ من خلال الشجب والتنديد والكتابات الإعلامية .. إلخ ؛ ولكنه عاد إلى نفي ذلك بعد إثباته !! وعند التمحيص وإعادة النظر نجد الفعل الماضي (نفخنا ، صرخنا، بكينا) يكون فاعله (كلنا) ، فالامتناع مقيد بالكلية ، وهنا يتضح قصد الشاعر وهو توحد كلمة الأمة واجتماعها ، ولكن واقعها المرير مليء بالفرقة والاختلاف، وبالتالي نجد براعة وتحولا في التجربة الرثائية ، حيث نقلها الشاعر إلى

---

(١) المصدر السابق ، ص١٠ .

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص١٠ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) هذه الإحصائية منذ ما يزيد على عشر سنوات ، فيبدو أن عدد المسلمين اليوم قد تجاوز هذا الرقم .

قضية الأمة وما تعيشه من أزمة التناحر والاختلاف ، وكان توجهه إلى محاسبة الذات قبل محاسبة الآخر ، فلم يهاجم المعتدي القاتل أو يهجوه ولكن ركز جميع قصيدته على تشخيص حال أمته بأسلوب الساخر المتهكم محاولا إيقاظ الأمة وانتشالها بهذا الأسلوب .

وقد تزداد الحدة والجرأة في إبراز موقف الأمة السلبي ، الذي قد يتحول بدلا من تبلده السابق إلى ما هو أسوأ من ذلك كما يقول جاسم الصحيح في رثاء إحدى الفدائيات الفلسطينيات :

أراني قامة من خجل في حضرة الصمت
اعذريني في انتماء مسه العقم ..
كلانا يأكل الحنظل من فاكهة القربى
وزقوم العروبات علينا يتناسل
طاش بي لـبــي ..
أهذي أمة أم كتلة من عدم أخرس ؟؟
ما أكبر هذا العدم الأخـرس !
ما أكبر هذا العـدم الأخرس !
صار القلب مما قرّح الحزن به نبع دمامل [1]

ونتيجة لهذا الشعور بموقف الأمة المخزي من قضاياها إضافة إلى السلبيات والسيئات التي قد تصدر من بعض الأمة على مستوى الفرد والجماعة .. نتيجة لذلك كله فإن بعض الشعراء قد يتضاعف انفعاله أمام بعض المواقف الرثائية تضاعفا خطيرا ينزلف بالمضمون إلى هجاء صاخب تتخلله بعض التجاوزات .. كما نلحظ ذلك لدى

---

(١) نحيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٤٣ .

حفيظ الدوسري في مرثية له أبان مناسبتها بقوله : ((كانت هذه القصيدة وليدة لحظة مشاهدة طفل فلسطيني مات برصاص أوباش اليهود)) [1] .. وقد جاء فيها :

يا حبيبا مات على أيدي اليهود
لا تنادينا فإنا كاليهود
لبسنا لبس اليهود
نومنا نوم اليهود
سيفنا سيف اليهود
وادعاء النصر للحق إذا ما ندعي مثل اليهود [2]

وكما وجه التأنيب والسخرية إلى الأمة الإسلامية فإننا نجد شعراء آخرين قد اتجهوا إلى الصف الآخر (اليهود المعتدين) ، فرصدوا بشاعة الإجرام في قتل الأنفس والتدمير ، حيث يقول عبد الرحمن العشماوي في رثاء ذلك الطفل (محمد الدرة) :

صورة المأساة تشهد :
أن إرهاب بني صهيون ..
في صورته الكبرى تجسد
أن حس العالم المسكون بالوهم تبلد
أن شيئا اسمه العطف على الأطفال ..
في القدس تجمد [3]

فما تفعله إسرائيل في فلسطين إرهاب يستدعي حس العالم والإنسانية بأجمعها ، ولذا ينطلق النص من هجاء بني صهيون والتنديد بأفعالهم المشينة إلى رصد

---

(١) ليل الغربة : حفيظ الدوسري ، ط٣ ، (الأسكندرية ، دار الوفاء للنشر) ، (د.ت) ، ص٨٥.

(٢) ليل الغربة : حفيظ الدوسري ، ص٨٥ .

(٣) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص١٤١ .

الموقف السلبي للعالم بأكمله ، حيث لم يأبه بقتل الأطفال الأبرياء الذي تبرز صورة الطفل الشهيد أنموذجا واحدا لذلك الإجرام البشع ، ثم بعد ذلك تتدفق عاطفة الشاعر المليئة بالغضب والإنكار لتصب جام سخطها وغيظها على الصهاينة المجرمين :

صورة المأساة تشهد :
أن ما أدلى به التاريخ ..
من أخبار صهيون مؤكد
أن ما نعرف من أحقاد صهيون تجدد
ما بنو صهيون إلا الحقد ..
في صورة إنسان يجسّد
أمرهم في نسق الناس معقد
يا أعاصير البطولات احمليهم
ووراء البحر في مستنقع الذل اقذفيهم
وعن القدس وطهر القبلة الأولى خذيهم
قربيهم من مخازيهم وعنا أبعديهم [1]

فيركز على إثبات صفة الحقد لليهود ، ولا يكتفي بالواقع المأساوي المتمثل في قتل الطفل البريء كشاهد على ذلك ؛ ولكنه يستعين بالشواهد التاريخية التي قد رصدت شيئا من تلك المخازي ، فتتكثف المؤشرات الدالة عليها ، وتتآزر لإثبات هذه الصفة الذميمة لليهود ، والني ينبغي ـ على ضوئها ـ إبعادهم من عالم الإنسانية القائم على الحب والتآزر واحترام خصوصيات الغير وتقدير النفس الإنسانية كنفس بغض النظر عن تكوينها الفكري والجغرافي .. إلخ ، ولشرعية هذا الإبعاد وحتميته يبدأ النص

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص١٤٤ .

بالتحول من هجاء اليهود إلى المناداة بقتالهم وإخراجهم من القدس ، وذلك بعد سوق المبررات السابقة ، فتصبح (أعاصير البطولات) رمزا للجهاد الواجب القيام به ، وهذا الرمز له نماذجه التاريخية التي قد حررت القدس فيما سبق وطهرتها من أدناس المعتدين ، ومستنقع الذل الذي ذكر في النص هو هوانهم وهزيمتهم ، والجهاد من قضايا الأمة الإسلامية المهمة ، فهو شعيرة دينية لها ضوابطها وظروفها الزمانية والمكانية الخاصة .

وكما أشار العشماوي إلى موقف العالم المتخاذل من قضية فلسطين فإن عبد الله الحميد يبرزه بصورة أكبر وأكثر توضيحا فيتحدث عن مشروع السلام الذي أصبح ينادى به وتوضع له الشعارات وتقام حوله الاقتراحات مع بقاء القتل والدمار في أرض فلسطين ، ومع بقاء الاضطهاد الإسرائيلي للشعب الفلسطيني الأعزل ، فيقول في رثاء الطفلة الفلسطينية (قانا) :

حزن قانا يسأل الإنسان فينا
عن خرافات السلام
عن أكاذيب الحياة ؟!
ترسم اللقطة ألف معنى للهوان
والصدى (المفجوع) دان
والبينات / القرارات تدين !؟
وذرى (قانا) تهان (١)

فينطلق بأسلوبه إلى مبدأ الإنسانية عامة ، دون أن يجعلها قضية إسلامية أو عربية ، ولذا ورد لفظ (الإنسان) مسؤولا ، والتركيب يوحي بأن الإنسان هنا ليس

---

(١) انتفاضة القصائد: عبد الله بن سالم الحميد ، ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٣هـ) ، ص٣٨ .

الشخصية وحدها ولكنه معنى الإنسانية بنبله ومثاليته ، ولم يرد لفظ الإسلامية أو العروبة بديلا له ، فيبدو أن هذا النص قد تحول من النماذج السابقة والتي كانت تنظر بعين الغيظ والفزع إلى موقف الأمة المتقاعس تجاه قضية فلسطين ، فنتيجة لذلك التبلد في الإحساس وما تعيشه الأمة من وضع متأزم جدا قد امتلأ بالمشاحنات والخلافات .. نتيجة لذلك نجد التجربة الشعرية تزهد في وجود أي جدوى أو فائدة عند استنهاض الأمة ، ولهذا تنطلق تناشد الإنسانية بعمومها من مبدأ إنساني خالص ، ولكن هذه التجربة الإنسانية في رؤيتها ومناشدتها ترجع بخفي حنين ، فترى وضع العالم المتشدق بمبادئ الحضارة والرقي مليئا بالعورات والمساوئ حيث تواجهها (خرافات) و(أكاذيب) ، وحيث يصبح صدى ما تتناقله وسائل الإعلام المرئية والمسموعة عن لقطات مليئة بالإذلال والتشريد والإهانة .. يصبح صدى ذلك بيانات الإدانة التي لا تقدم ولا تؤخر في واقع القضية ومجريات أحداثها وكما تضخم حضور القضية الفلسطينية في الرثاء السعودي فإن قضية أفغانستان وحربها المأساوية مع الاتحاد السوفيتي قد شغلت كثيرا من المراثي ، وكما أبرزت المراثي موقف الأمة وموقف العالم من قضية فلسطين فقد طرقت المضامين نفسها بأساليب مشابهة ورؤى مماثلة في قضية أفغانستان كما يقول عبد الرحمن العشماوي في إحدى مراثيه لأفغانستان والتي أنشأها على لسان طفل أفغاني مشرد يحاور أباه :

أين الأحبة يا أبي أوما دروا ... أنا إلى ساح الفناء نقاد ؟!
أوما دروا كم دمية في أرضنا ... تعلو ، وكم يزري بنا استعباد ؟!
أوما لنا في المسلمين أحبة ... فيهم من العوز المميت سداد ؟ [1]

---

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص٦٢.

وتستمر في القصيدة تساؤلات ذلك الطفل وتتكثف تكثفا متراسلا ؛ على حين تغيب إجابات الأب على تلك التساؤلات ، ليصبح النص مليئا بالحيرة والقلق والتعجب والاندهاش من واقع الأمة الإسلامية تجاه الشعب الأفغاني المشرد ، ويحمل النص دعوة إلى بذل المال والتصدق على أولئك المشردين البائسين ، ومجيء هذا التساؤل والاندهاش على لسان الطفل لا الأب يوحي بقوة ما يكتنزه ويحتويه الموقف من الدهشة حتى إن ذلك قد أثار وحرك عقلية الطفل الصغيرة بوعيها وملاحظاتها المستفهمة ، ويواصل النص تشخيص واقع الأمة المزري المدرك في كثير من المجالات ، فينطلق من عموميات المنطلق إلى التتبع والتفصيل في بعض الجزئيات لتتضح ملامح نقص وقصور الأمة في وقت هي أحوج ما تكون فيه إلى الإصلاح وسد الثغرات ، فيصور جوانب الخلل في بعض الدعاة :

أما دعاة المسلمين فهمهم ... أن تكثر الأموال والأولاد
هم في الخوالف حين ينطق مدفع ... وإذا تحدث درهم رواد (١)

وليس سوق حال دعاة المسلمين - هنا - أمرا قد اقتحم وحدة المرثية وموضوعها ؛ ولكنه يقع على مفارقة مع دعاة النصرانية الذين قد استغلوا حال الأفغان المشردين وما يعانونه من الجوع والبؤس في الدعوة إلى التنصير :

أوما ترى من فوق كل ثنية ... صنما يزيد غروره العباد
نصحو على أصوات ألف منصّر ... عزفوا لنا أوهامهم فأجادوا (٢)

وهذه المفارقة بين دعاة المسلمين ودعاة النصارى تعد من أخطر القضايا وأشدها إيلاما ، فيصبح الرثاء متوسع الاتجاهات ولا يقتصر على مشردي أفغانستان ومأساتهم

---

(١) المصدر السابق : ص٦٢.

(٢) المصدر السابق ، ص٦٤ .

وما يعانونه من الجوع والعري ؛ ولكنه ينطلق إلى قضايا أخرى تمس عقيدة الأمة وكيانها في الوجود وانحسار دعوة الله الصادقة ، وكل ذلك يستدعي الرثاء ويجدر عليه الندب والبكاء . وقد وعى الشعراء ضرورة الرثاء في تلك القضايا الإسلامية مهما كانت مناسباته ودواعيه ، ويتركز ذلك الوعي وتتضح تلك الضرورة في واجب الإخاء وحتمية التضامن ، فهذا حسين سهيل يقول في مرثية له بعنوان (اغتيال مدينة) وقد قالها في سراييفو حينما تعرضت للتدمير والقصف الصربي :

أنت من أين يا فؤادي فدعني إن تناسيت أمتي في اليباب
أنت يا قلب عالم من ضجيج ملء نفسي .. ضجيجه كالعباب [1]

حيث أقام حوارا بينه وبين ضميره مؤنبا ذلك الضمير لو تناسى هموم أمته أو لم يأبه بها ويتفاعل معها ، وما صدر ذلك إلا من إحساس صادق في نفس الشاعر ولكنه بهذا الحوار يريد تأكيد وترسيخ ذلك الإحساس ، كما أنه يريده في كل فرد ينتمي إلى هذه الأمة ، وإنما جعله في بيتيه السابقين ذاتيا من باب البدء بالنفس قبل الآخرين علاوة على كون ذاتيته أنموذجا للجماعة المسلمة ، ولذا تحدث انتقالة في المضمون نفسه إلى الجماعة :

هل قرأتم دموع طفل صغير يتلوى من العنا والعذاب ؟
هل قرأتم دموع أم تلظت فوق جمر الأسى وفوق الحراب؟
هل عرفتم ماذا تقول العذارى أم حشوتم آذانكم بالتراب ؟ [2]

---

(١) وللأقمار باب : حسين سهيل ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ) ، ص٤٣.

(٢) المصدر السابق ، ص٤٣ .

والمخاطب في النص جماعة غير محددة والضمير لا يوجد ما يعود عليه في قوله (عرفتم ، قرأتم ، حشوتم ، آذانكم) ولكن واقع القصيدة ومناسبتها قد تكشف هذا اللبس ، فيستطيع قارئ القصيدة أن يقول ـ باطمئنان ـ إن ذلك يعود على جماعة المسلمين ، وهذا ما سيدركه كل من ينتمي إلى تلك الجماعة ، غير أن هذا الإبهام في ضمير الجماعة يحمل تقنية جمالية أخرى ، فالجماعة هنا الإنسانية بعمومها وعلى الأخص العالم المتحضر ، وهنا يأخذ النص سمة الخطاب العالمي في وقت أحوج ما يكون إليه خطاب الأمة ، وهي سمة لا تتناقض مع مبدأ ومنهج الأمة الإسلامية ؛ فالخطاب الشرعي في القرآن الكريم أو السنة قد ترددت في ثناياه المزاوجة بين (يا أيها الناس) و (يا أيها الذين آمنوا) ، ولا تناقض أو تباين في مراد النص هنا ، فكل مسلم يقرأ هذا النص أو يستمع إليه سيعلم مباشرة أنه المراد بذلك كما أن الإنسان غير المسلم لابد أن يدرك بأنه معني بذلك ، لاسيما ومحتوى النص يقوم على تشخيص مآسي الأطفال والنساء ، ومعلوم ما يحمله هذان العنصران من الضعف وما يجب تجاههما من الرحمة والإشفاق ، والانطلاق في قضايا الأمة ومآسيها ، بهذا الأسلوب العمومي المتحضر سيجعل لتلك القضايا حضورا عالميا وسيعطيها مجالا أرحب من العدالة والأحقية والتقدير ، وقد وعى العالم الإسلامي اليوم حاجته إلى هذا الأمر فأصبح من طروحات مفكري ومثقفي الأمة (الخطاب الإسلامي المعاصر) وما ينبغي أن يتبلور فيه تمشيا مع ما يفرضه الزمن الحاضر ، ونحن إذ نقف مشيدين بخطاب النص المطروق فإننا ننبه إلى توافر ذلك في شعرنا المعاصر ، ما كان في الرثاء أو غيره من الأغراض ؛ ولكنه حينما يكون في الرثاء يكون ذلك مما يميزه ويقويه لما تحمله طبيعة هذا الغرض من الإنسانية غير المحدودة ، فهو غرض يثير في الإنسان الشفقة والرحمة كما أنه ينبعث من أسى الفقد والغياب وجور المصاب والأحداث ، ولذا فإن أغلب حضور قضايا الأمة المعاصرة يكون في الرثاء وتكون مناسباته المفضلة المراثي بجميع

مضامينها ، وهذا مؤشر وعي في الخطاب الشعري المعاصر لدى شعراء الأمة ، حيث تتحقق لهم بذلك عالمية الخطاب ـ المبينة سابقا ـ بأسلوب مؤثر ومناسبة مقنعة.

وأمام هوان وتبلد الأمة تجاه قضاياها العادلة إضافة إلى تجاهل وتعامي العالم الغربي المدعي الحضارة والإنسانية .. أمام هذين الموقفين السلبيين فإن الشاعر السعودي بوعيه وإدراكه المتلئ باليقين والإيمان لم يقف حائرا أو عاجزا بل إنه يعلم الملاذ الحقيقي ويؤمن بنصر الله وابتلائه ويثق بقدرته وإحاطته ، فهذا محمد بن سعد الدبل يقول في مرثية له بعنوان (شهداء صبرا وشاتيلا) :

كيف بالطفل لائذا مستغيثا غوثك الله فالطواغيت جاروا
سألوني أفي الشريعة حكم يمهل المارقين أنى أغاروا
قلت والكبريا تجوب كياني شرع ربي على الحقوق يغار [1]

ومن الجميل امتلاء نفس الشاعر بالكبرياء المتمخضة من الثقة المطلقة بالذات الإلهية والإيمان بموعودها ، فاستشراف المستقبل هنا لم ينبني على اجتهادات بشرية ناقصة ، ولكنه ينبني على شريعة إلهية منزهة ، وكما أن هذا الإيمان وتلك الثقة الكبيرة في وعد الله تكون في شخصية المبدع الراثي فإنها تتجلى أيضا بشخصية المرثي ، وهنا يكون الإيمان أكثر عمقا ومصداقية لأنه واقع في من يصطلى بلهب الأحداث ويعايش مرارة المأساة ، ونجد ذلك في مرثية لعبد الرحمن العشماوي بعنوان (وسام العز في وجه عائشة) وهي طفلة أفغانية قد اخترمت وجهها إحدى شظايا القنابل الروسية فصارت بلا (ثغر) وبدون (أنف) .. ومن أبيات القصيدة :

تصبّر ـ يا أبي الغالي
وسام العز في وجهي

---

(١) معاناة شاعر : محمد الدبل ، ص١٨ .

أزيد به على كل الورى زهوا

....

سأحمل راية الإسلام

....

مجاهدة ...

ومؤمنة بأن إلهنا أكبر

وأن الحق لا يقهر [١]

حيث تشعر بالافتخار وتتباهى بما حدث لها لاتصافها بصفتي المجاهدة والمؤمنة ، ولهذا الإيمان نجد الشعور الذاتي المفرد يتفخم ويتكثف من الطفلة العزلاء غير مبالية بالتوحد أو خائفة من عدم المعاضدة والإسناد .. (وجهي ، أزيد به ، سأحمل ، مجاهدة ، مؤمنة ..) .

وبعد هذا فإنه قد يقال لماذا تم تأخير الإيمان بالنصر وقدرة الله بعد تقديم موقف العالم وموقف الأمة الإسلامية .. ؟ ومبعث هذا التساؤل هو ما للإيمان بنصر الله واليقين بظهور الحق من أهمية وجدارة سبق على كل الأشياء ، وللإجابة على هذا نقول إنه عند زيادة التمعن يتبين كون ذلك من الأمور البدهية في خلد المؤمن والحاضرة دائما فلا مجال لإثارتها أو مناقشتها ولذا نجدها أيضا أقل حضورا من النداء بالأمة واستنهاضها أو مناشدة الغرب ومعاتبتهم .. وبالتالي فإن تأخيرها في دراستنا هنا له من التبرير أحقية ومن المنطقية نصيب وافر تفرضه أساليب الدراسة الحديثة الناظرة إلى الكم كمقياس مهم في جميع تناولاتها وطروحاتها .

---

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص٥٥ .

وعودا إلى ما تمت الإشارة إليه من قبل في تجلي قضايا الأمة في جميع الرثاء السعودي فإننا نقول بأن وجود ذلك في رثاء البلاد المحاربة أو الشهداء والفدائيين كما في النماذج السابقة بجميع أبعاده السياسية أمر يأخذ حيزا كبيرا من الافتراض والواقع، والافتراض والواقع فيه سواء ، وما ذلك إلا لأن الرثاء هو المجال الأول لتلك القضايا وهو المناسبة والباب المفتوح تجاه الشعراء ليعبروا عن رؤاهم السياسية وواقعهم وآمالهم في ذلك الاتجاه ، ولذا فإن هذه القضايا قد أصبحت من عوامل ازدهار رثائنا المعاصر ومن معطيات التحولات فيه ، وما تبلور البعد السياسي وتطوره فيه إلا أنموذج واحد من نماذج الأبعاد الموضوعية الأخرى كالإنسانية والتاريخية .. وغير ذلك ، ولكننا مع هذا نجد حضور تلك القضايا الإسلامية حتى في رثاء الأشخاص ويأخذ ذلك الحضور عددا من الأنماط والأساليب ، فمنها ما يجعل موت المرثي ملكا أو عالما أو قائدا .. قضية إسلامية ومصيبة كبيرة تقرع جميع أفراد الأمة وتؤثر في مجريات أمورها ، فموته خسارة على الأمة لا تستطيع تعويضها ولا سد الفراغ الذي ستتركه ، ومن هذا قول عبد الله بن إدريس في رثاء الملك فيصل ـ رحمه الله ـ :

ضاقت بنا الأرض واشتدت بنا الظلم ... من هول فاجعة تبكي لـها الأمم
يا هول ما نزلت بالعرب قاصمة ... من المآسي التي من دونها الألم
والمسلمون بكل الأرض في أجج ... من الفجيعة لا يخبو لـها ضرم
ظلت حلومهمو حيرى وقد وجمت ... من صدمة النبأ المشؤوم إذ علموا[1]

حيث يحاول في جميع أبياته جعل موت الفيصل قضية إسلامية عامة ، ولذا عبر أولا بصوت الجماعة (ضاقت بنا ..) ثم ثانيا جعل الفاجعة يبكي لها كثير من الأمم

---

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص١٨٣

فكأن بهذا إلماح إلى الانعتاق من حيز الوطن الضيق إلى جميع الأوطان العربية والإسلامية ، ولذا نجدها ثالثا تخرج تلك الإلماحات السابقة بصورة التقرير المباشر (والمسلمون بكل الأرض) ، والواقع أن فكرة جعل موت الفيصل قضية إسلامية عامة وكبيرة في الوقت نفسه يظل مسيطرا على جميع القصيدة ، حتى إننا نجده بعد ذلك يقول :

بكاك قومك من (تطوان) أطلسها حتى (بشارو باكستان) تلتحم
بكاك يا فيصل الإسلام من عرفوا فيك الزعيم الذي تعنو له الهمم [1]

وكما قال هناك (المسلمون بكل الأرض) فها هو هنا يجعل الإسلام وفيصل في جملة مركبة (فيصل الإسلام) ، كما أنه زاوج بين بلدين غير سعوديين ، بل إن أحدهما ليس عربيا (تطوان ، بشاور) وجعل أهل تلك البلاد قومه في قوله (بكاك قومك) كل هذا ليجعله قضية كبيرة ومصيبة قد حلت بجميع الأمة الإسلامية ، ولتأكد هذه الفكرة ومصداقية ما تتضمنه نجد شاعرا آخر يبعث عزاءه في موت الفيصل إلى عدد من البلاد الإسلامية فيقول :

حرت هل أبعث العزاء إلى مكـ ـة والقدس تسطر الدمع سطرا
والبراءات هل أعزي ؟ وعين النـ ـيل والمسجد يا إلهي عبرى
هل أعزي الشام والنيل باك وعيون الفرات بالدمع سكرى
ويضج البكاء في مسمعي من ربع عمان .. أو منازل بصرى
ولصنعاء آهة لووعتها أذني ..أصبحت تجلل وقرا [2]

(١) المصدر السابق ، ص١٨٥

(٢) طيفان على نقطة الصفر : أحمد بهكلي ، ص٧٧

فيكمل هذا النص ما ابتدأه النص السابق حينما جعل الحادثة قضية إسلامية فأتى الأخير ليعزي البلاد الإسلامية ويواسيها وقد تجلى الأول في تعزيته بكاء ونوح تلك البلاد بأسلوب التشخيص (النيل باك ، لصنعاء آهة ، عيون الفرات ..) .

وكما يكون موت الملوك والقادة من قضايا ومصائب الأمة فالحال يكون أيضا عند فقد العلماء لما لهم من المنزلة العالية فهم مصادر النور وآباء الأجيال ويشتركون مع الملوك في قيادة الأمة وبناء مسيرتها ، فهذا أحمد الصالح يقول في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

كـبير أن تكـون لنـــــا المصـــابا لقــد متعتنـــا حججـــا عـــذابا
لقــد أشـبعتنا .. حبــا .. وعـــلما وكنـــت الــزاد والشـــهد المـــذابا
ألســت ضـــمير أمتـــنا أمـــينا تــرد ضــلال مــن في الغــي شــابا [1]

فيرى من كونه مصابا للأمة أمرا كبيرا لها ، حيث إن غيره من المصائب يصغر شأنه ويهون أمره نسبة إليه ، وكما عبر بصوت الجماعة فإنه ينعت العالم الراحل بـ (ضمير أمتنا) وبالأمانة ، ويكشف شيئا من أفعاله التي استحق بها أن يكون ضمير الأمة وأن تكبر المصيبة بفقده حيث إنه كان يرد ضلال أهل الغي وذلك بنصحه وإرشاده وفتاواه التي يستنير بها الناس وتقبلها الأمة دون تردد ..، وفي هذه القصيدة نلمح ظهور نمط آخر من أنماط حضور قضايا الأمة في رثاء الأشخاص ، وهو التطرق لما تتعرض له الأمة من النكبات والذل وما تعانيه من الفرقة والاختلاف ، والإشارة إلى ذلك .. حيث يقول الشاعر :

رحلــت .. وأمــة الإســلام تشكـــو مــن الأحــداث .. أنكاهــا .. عــذابا
تمـــــور بهــم مآسـيهم .. وتبـــلو عزائمهم .. وقد هابوا الصـــعابا

---

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص٧٥

خبـت روح الجهـاد .. ويـئس قـوم أمـالوا عـن جهـادهم .. الركابـا
لـهم في كـل ناحيـة .. شريـد ومـصلوب .. وأيتـام (غلابـى) (١)

فرحيل الشيخ وغيابه قد حدث في وقت قد استفحلت آلامه ومآسيه ، فالأمة أحوج ما تكون في هذا الوقت إلى ذلك العالم الرباني المخلص ، حيث تستنير بآرائه وتسترشد بإفتائه ، كما يلهب فيها - بدعوته ونصائحه - روح الجهاد بجميع أساليبه المادية والبدنية .. ويوقظ فيها حمية الدين ، وهنا نقول بأن الشاعر قد داخله عدد من الأحاسيس المتراسلة والمنسدلة من بعضها البعض ، فموت ذلك العالم الكبير والإمام المصلح يمثل موت أمة كاملة ، فكأنه قد صدق عليه قول الشاعر:

مـا كـان عمـرك في جليـل عطائـه عمـرا فيزهـق .. إنـه أعمـار
فكأنمـا انفقـدت بفـقدك أمّـة وأديـل كـون وانطـوت أسـفار (٢)

ومن أجل هذا الشعور القائم على التساوي بين فقد العالم وفقد الأمة تمخض رثاء الأمة وبيان مآسيها وآلامها والتعرض لما يعانيه بعض مستضعفيها من القتل والتشريد والهوان .. ، وبالتالي فإن مضامين القصيدة الرثائية هنا تنتظمها وحدة شعورية متواصلة ، فمهما اختلفت فيها شخصية المرثي إلا أنها تقوم على شعور واحد نابع من حزن كبير ، وليس في هذا الطرح وتبنيه ما يثير الاستغراب والدهشة أو يشعر بالتكلف والتنافر حيث إن الأمة الإسلامية تسير على منهج يكبر شأن العلماء ويعرف منزلتهم وقيمتهم العظيمة فهم مصابيح الدجى وسرج

---

(١) المصدر السابق ، ص٧٦ .

(٢) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٣٠٣ .

الطريق ، والشعراء أبناء الأمة ونتاج تربتها المتأصلة بذلك المنهج القويم ، وهكذا نشاهد كيف انتظمت قضايا الأمة جميع الرثاء السعودي ؛ حتى ما كان في غير تلك القضايا أصلا ، أو بالأصح ما لم يكن في رثائها المباشر ، وما هذا إلا دليل على حضور هموم الأمة وتجسدها في قلوب الشعراء ، فهم لا ينفكون من خوضها والحديث عنها ، متى سنحت لهم الفرصة ومتى وجدوا لذلك سبيلا ، وقد شاهدنا في النماذج السابقة كيف كان تأثير حضور تلك القضايا وكيف انطلقت بالرثاء من حدوده القبلية وكلاسيكيته المتقوقعة في حدودها الموضوعية الضيقة إلى آفاق أبعد ومجالات أرحب في الموضوع المرثي ، والذي لا يعدو في صورته التراثية الشخصية الإنسانية بتكوينها النفسي المعروف ، وإن تجاوز ذلك فهو ـ مع قلته ـ يكون في المدن الساقطة والممالك الزائلة ، على حين نجد الصورة المعاصرة تعايش جميع قضايا الأمة وترصد زفرات تأوهها في كل بقعة من بقاع المعمورة دنت أو بعدت تلك البقعة ، وبالتالي فإنها بهذا التناول والتغطية قد أحدثت صدى جماعيا وبلورت شعور الإخاء والتوحد الإيماني فهي محك صادق لوحدة القضية الإسلامية ، وتجدر هنا الإشارة إلى مصطلح (التضامن الإسلامي) والذي يرد إليه كثير من كتابنا كلَّ شعرنا الذي يتناول قضايا الأمة ويتحدث عنها مهما كانت مضامينه وأساليبه ، وواقع الحال أن هذا المصطلح مع شيوعه وكثرة دورانه يحتاج إلى وقفة فحص وتدقيق فالتضامن ينبعث من التعاطف والمجاملة ، فهو بالتالي انفعال تجاه واقع غيري وليس بواقع ذاتي ، غير أن ما نلحظه ـ عند التتبع والاستقراء ـ في الشعر الذي يتناول قضايا الأمة ويتحدث عنها أنه نابع من الذات وأن الشعراء قد جعلوا تلك القضايا قضايا ذاتية ومليئة بالعاطفة الصادقة والإحساس المنفعل ، وإذا أثبت هذا الأمر التحليل الفني كما في نماذجنا السابقة

فإنه سيثبته التحليل النفسي والاجتماعي ، حيث إن المبدع ينطلق دائما من أيديولوجيات تتحكم في إبداعه وتسيطر على مشاعره إلى حد كبير ، والشاعر المسلم هو أولى وأصدق من ينطبق عليه ذلك بحكم الانتماء الإسلامي الذي قد فرض الإخاء ووحد الهم والشأن في أمة الإسلام.

الفصل الخامس

البعد الاجتماعي

- قضايا المجتمع
- قضايا الأمة

في العصر الحديث بدأت تطرح علاقة الفن بالمجتمع طرحا أثيراً ومتميزاً بالحدة والوضوح وقد حدث ذلك إثر تبلور المذاهب الأدبية والاهتمام النقدي بها ، وقد تكونت تلك المذاهب في أطر فلسفية متفاوتة ، والواقع أن هذه المذاهب وإن كان لها بلورة وتقنين حديث ينطلق من مبادئ فكرية فإنها متعرقة في التاريخ البعيد ومتجذرة فيه : ((ففي ظل تتبعنا للتاريخ نستطيع القول بأن كلمة الفن الهادف لم تولد مع الماركسية وأن كلمة الالتزام لم تولد مع سارتر ، وأن التاريخ معرض شامل للصراع بين الفن والأبنية الاجتماعية والدينية وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الأصيل وتحاول فيه هذه الأبنية أن تثبت سيطرتها على الفن ..)) [1] ، ونحن لو ذهبنا إلى تاريخنا البعيد فسنجد الصعاليك في الشعر الجاهلي قد تحددت في شعرهم ملامح شريحة اجتماعية ذات نمط حياتي غريب ونادر بين بقية شرائح ذلك المجتمع ، كما كان لذلك الشعر خصوصيته الموضوعية والفنية التي قد لاحظها الدارسون وبينوها فيما

---

(١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ط١ ، (بيروت ، الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩٦م) ، ص٢٣١.

بعد، وهكذا في جميع عصورنا الأدبية التي تلت ذلك نجد للمجتمع حضورا وبروزا غير عادي ، ولكننا حينما نصل إلى العصر الحاضر فسنجد تضاعف هذا الحضور وملاحظته ، وما ذلك إلا لطبيعة العصر التي قد ترسخ فيها نظام المجتمعات وأصبح غاية فيه مناقشة هموم وقضايا تلك المجتمعات ، وفي الشعر السعودي وكغيره من شعر المجتمعات العربية الأخرى قد ((تناول الشعر الاجتماعي شؤون الإنسان ، وما يشكو وما يرجو ، وأبرز القضايا التي جاء فيها الشعر : قضية المرأة ، والدعوة إلى العلم والعمل في حياة لا بقاء فيها للجاهل ، وقضية المادة ، وما يتصل بها من فقر وغنى ، والجانب الأخلاقي للقيم ، وما اعتورها من تغير وتطور)) [1] ، أما في الرثاء فلعل أبرز ملامح البعد الاجتماعي تتجلى في قضايا المجتمع والروابط الاجتماعية ، وقد أفردنا لكل منهما مبحثا مستقلا فيما يلي :

١ - قضايا المجتمع

من أبرز قضايا المجتمع التي تتردد في المراثي قضية العلم ، والواقع أن الاهتمام بهذه القضية في مجتمع كالمملكة العربية السعودية له صلة كبيرة بالواقعية الاجتماعية ، حيث إن المملكة في الستينات والسبعينات من القرن الماضي كانت تعاني من أمية ساحقة ولا عجب في ذلك فهي بلد - في ذلك الوقت - حديث عهد بتوحيد الكيان ، وقد كان من جل اهتمامات الدولة التعليم وفتح المعاهد والمدارس وإرسال البعثات ونشر دور العلم وتكريم العلماء ، وكل ذلك قد أتى من دوافع حثيثة تريد استئصال الجهل ونشر العلم ، وحيث إن جل الرثاء كان رثاء شخصيا فقد قل أن تخلو مراثي الملوك والعلماء من التأكيد على قضية العلم ومناقشة دورهم الفعال في ذلك إعجابا وتقديرا ، بل إن ذلك قد برز أيضا في رثاء الأدباء والشعراء والمؤرخين الذين كانت لهم

---

(١) اتجاهات الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية : عبد الله الحامد ، ص٤١ .

جهود فاعلة في دفع عجلة التعليم في الوطن ، ومن نماذج ذلك قول موسى بن محمد السليم في رثاء الملك فيصل :

عاهـدت ربـك أن تـبني لصالحـنا وقـد وفيـت فبـات الجهـل يعتـزل
أنقـذت شـعبك مـن أخطـار غفلتـه جعلتـه بجـلال العلـم يحتفـل (١)

فالنص يصور حال المجتمع وما طرأ عليه من التحول ، فقد كان مجتمعا يعاني من الجهل ولكن حاضره يحتفل بجلال العلم ، ويسوق الشاعر هذه الصورة في معرض الإشادة والإعجاب من ناحيتين ، أولهما إشادة بذلك الملك الباني والمصلح ، وثانيهما إشادة بالمجتمع المتعلم وإعلاء شأن العلم ودوره في المجتمعات ، ولذا نجده يصف العلم بالجلال كما يذم أخطار الغفلة ، والغفلة هنا معادل دلالي للجهل ، وحينما مات مؤسس مدرسة الفلاح بمكة المكرمة نجد محمود عارف ينشئ في رثائه قصيدة قد ضمنها دوره في العلم وما قام به من جهود في سبيل تعليم المجتمع ومحاولة انتشال الأمية منه :

ما كنت تبغي لما أنشأت مفخرة بـل كنـت تطلـب محـو الجهـل والكسـل
حاربت أميّة بالعلم تنشره في النـاس هـديا لأسمـى الـنهج والسـبل (٢)

فالإشادة بعمل المرثي هنا نابعة من الإحساس بأهمية القضية وجلالة قدرها ولذا نجد القصيدة بعد ذلك تستمر في محاولة رصد نتاج ذلك التعليم وحتميته الاجتماعية والوطنية :

وضـعت غرسـك والإنتـاج مشـتمل علـى سـنابل آتـت أفضـل الأكـل
تلـك السـنابل أجـيال بـلا عـدد تـزدان بـالعلم لا بالمـال والحلـل
تعـد للـوطن الغـالي عـزائمـها لتنشـئ المجـد أساسـا بـلا خلـل (٣)

---

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ١/ ٦٠ .

(٢) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٢: ٥٦٥.

(٣) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٢/ ٥٦٥ .

حيث ترتب على تلك القضية الاجتماعية (التعليم) قيمة اجتماعية (تنشئة وتأسيس مجد الوطن الغالي) وذلك بعزائم وهمم المتعلمين .

ومن قضايا المجتمع الفقر والعوز الذي يعتور بعض فئات المجتمع إما لقلة ذات اليد أو لظروف اجتماعية أخرى ، وهنا يتأكد على جميع أفراد المجتمع الاهتمام بتلك الفئة والمسارعة في عونها ومساعدتها في تخطي عقبة الحاجة ، وغالب تلك الشخصيات في هذه الطبقة هم اليتامى والأرامل والفقراء ، فيبرز التكافل الاجتماعي بصورة إسلامية وإنسانية مشرقة تقوم على العطف والرحمة والإشفاق ، والحديث عن هذه الطبقة وتشخيص آلامها وآمالها له حضوره الزاهي في الشعر السعودي ،((والحق أن الأوضاع الاجتماعية قد احتلت حيزا كبيرا في إنتاج شعراء المملكة ، على أنهم في تناولهم لهذه القضايا إنما يهدفون إلى بناء مجتمع قوي متماسك متحاب ، تنتهي فيه إلى الأبد مظاهر التخلف والأمراض الاجتماعية وما إلى ذلك ، تحثهم في ذلك تعاليم الدين الإسلامي ، هذا فضلا عن الشعور بالواجب الإنساني والأدبي نحو بني البشر ، ناهيك بالشعور بالواجب والمسؤولية تجاه الوطن وأبنائه))[1] .

وقد يكون ذلك الشعر حينما يحدد الآلام ويبين الحاجة والعوز متماسّا مع غرض الرثاء وقريبا منه لأنه يرثي حالة أولئك المنكوبين ويحاول نقلها إلى الإنسان الآخر (الأخ المشفق) بغية التأثير فيه وإدراك مساعدته لهم ، ولكن هذا الشعر ومهما بدا لنا ما به من التماس والاقتراب السابق من غرض الرثاء فإننا لا نستطيع إدخاله في غرض الرثاء لانعدام عنصر الموت فيه أو دوال هذا العنصر في الفقد والغياب ، ولكننا وإن وجدنا أن هذا الأمر قد تم إشباعه بشعر اجتماعي مستقل فإنه لم يكن غائبا في المراثي ، وأبرز حضور له يكمن في تأبين المرثيين بمواقفهم الاجتماعية النبيلة تجاه

---

(١) التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : طلعت صبح ، ص٣٥٦ .

الفقراء والمحتاجين ، وقد تعددت أنماط هذا التأبين ومن أكثرها ورودا بيان حالة الفقد التي يحس بها الفقراء عند غياب المرثي لما كان يتعهدهم به من العطف والمواساة .

كما يقول أحمد التويجري في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

سـيذكرك الأيتـام كفكفـت دمعهـم ... وواسـيتهم بـرا فطـاب بـك الـبر

سـيذكرك المستضـعفون جميعهـم ... ويـذكرك المضـطر مـا مسـه الضـر (١)

ويلحظ أنه قد تكرر الفعل المضارع (يذكرك) عدة مرات ، والتكرار يضع أيدينا على الفكرة المتسلطة على الشاعر ، ويبدو أن الفعل هنا (يذكر) بمعنى الإشادة والإخبار من ذكر يذكر وليس بمعنى الذكرى ، لأنه لو كان بمعنى الذكرى لأصبح في ذلك تقليل من معنى النص ، ولكان الأولى أن يقول (سيفقدك) بدلا من (سيذكرك) ولا يعني هذا استحالة أي من المعنيين في الفعل ولكن الأول أنسب في هذا المقام ، ومن جماليات هذا التكرار أنه سار من المستقبل إلى الآن ، فـ (سيذكرك) إشارة إلى المستقبل من خلال التسويف ، ولكنه بعد ذلك يصبح آنيا وحاليا فيرد الفعل (يذكرك) غير مسبوق بالسين ، وفي هذا دلالة أكيدة على تحقيق هذا الذكر وحدوثه ، وانتقال كونه من الأمور المتوقعة إلى الأمور الحادثة المتأكدة .

أما عبد الرحمن العشماوي فإنه يجد في شخصية الشيخ محمد بن عثيمين ـ رحمه الله ـ : أنموذجا مثاليا في قضاء حوائج المستضعفين وإجابة صرخات الثكلى فيقول :

أيهـــا الشـــيخ لقـــد علّمتـــنا ... كيـف نرعـى حرمـة المستضـعفين

كيـــف نستشـــعر مـــن أمتنـــا ... صـرخة الثكلـى ودمـع اللاجـئين (٢)

---

(١) المجلة العربية : (كتيب المجلة العربية رقم (٢٧) ، العدد السابع والعشرون ، ربيع الأول ١٤٢٠هـ ، ص٥١ .

(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٨٦٥ .

ويحتضن النص إشارة إلى القيمة الاجتماعية للعلماء الربانيين ومدى تأثر المجتمع بهم حيث يبرز المجتمع متأثرا ومنقادا بأدب وتأسٍ عظيم (لقد علّمتنا) فالتعليم هنا قولا وعملا ، إذ لا نجد ما يخصص ذلك بأي من الأمرين دون الآخر ، ولكننا قد نميل إلى كونه تعليما عمليا ونطمئن إلى ذلك حينما نعلم بأن التعليم القولي شيء مفروغ منه ومعلوم صدوره ووجوده لدى كل مسلم يدين الله ربا والإسلام دينا فضلا عن كونه عالم رباني تواطأت الأمة على معرفة فضله وسبق زهده وتقاه ؛ ولهذا فإن التعليم هنا عندما يكون عمليا سيصبح أكثر تأثيرا وأبلغ في التوجيه والإقناع ، وإذا أردنا أن نستطرد في تأكيد هذه النقطة فسنجد أن النماذج الرثائية قد يفسر بعضها بعضا أو تتعاضد وتتناوب ولاسيما حينما يتشابه البعد الموضوعي والشخصية المرثية .. وهذا ما نلمسه في الأنموذجين السابقين ؛ فأحمد التويجري في رثائه للشيخ ابن باز قال : (سيذكرك الأيتام .. كفكفت .. ويذكرك المضطر ..) فهذا تصريح بما يفعله الشيخ تجاه أولئك المستضعفين ، وهنا نستطيع حمل قول عبد الرحمن العشماوي في رثاء الشيخ ابن عثيمين (لقد علمتنا كيف نرعى حرمة المستضعفين ..) على هذا فيزداد ترسيخ التعليم العملي وترجح كفته كما في المقارنة السابقة .

وجانب الشخصية المرثية مهم جدا في قضية العطف على الضعفاء ومواساة الفقراء ، فعندما تكون شخصية عالم فاضل كما في النماذج السابقة فإن ذلك يكون دعوة إلى إصلاح اجتماعي شامل يتركز في الترغيب والحث على التخلق بذلك الخلق العظيم ، ودور الشخصية في هذا المقام هو ما تحمله من المثالية المطلقة فهي الأسوة الحسنة والقدوة الرائدة والمثال الأول ، وعندما تكون شخصية ملك أو أمير قد تقدم في جاهه وسلطانه فإنها تصبح دعوة إلى التواضع وتعريض بذم التكبر والغرور .. وغير ذلك من الجوانب الأخلاقية المماثلة ، ومن هذا قول غازي القصيبي في رثاء الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة أمير دولة البحرين السابق :

سن الحداد القادة الرؤساء وتوافد الزعماء والأمراء
أما أنا بين الجموع فواحد ممن عشقت رفاقك البسطاء
من غير ميع ، واد تزور بيوتهم والهم يطرقها .. أو السراء
أعراس أهل المجد لا تدري بها وتزور عرسا أهله فقراء
ومآتم الأعيان تزخر بالملا ولديك كل الميتين سواء (١)

فيبرز شخصية الأمير المرثي في جانب من البساطة والتواضع ، حيث تعشق البسطاء وتزور البائسين وتحضر أعراس الفقراء ، ثم في البيت الأخير تبرز جمالية معنوية تكمن في الرمز والإلماح ؛ حيث يتساوى لدى المرثي كل الميتين بينما ينتفي هذا التساوي في الأحياء حيث مال إلى عشق الفقراء والبسطاء كما في الأبيات الأولى ، وهنا يصبح مجال البحث ملحًّا ومقلقا فيما وراء ذلك ، وعند مزيد تمعن وفحص نلحظ أن الموت نهاية جميع البشر قويهم وضعيفهم ، وبما أنه نهاية كل من الطبقتين فهذا دليل على تساوي الكل وعدم وجود تميز حقيقي في النهاية ، وبالتالي فإن إدراك الأمير لهذا الأمر هو ما جعله يميل إلى الفقراء والبسطاء موقنا بأن الموت في النهاية سيزيل كل الفوارق وسيأتي على الجميع وهنا فلا مجال للتميز والتكبر فـ (كل الميتين سواء) ثم يتآزر هذا مع مضمون النص الكلي القائم على نبذ التكبر والدعوة إلى معاشرة الفقراء ومواساتهم ومشاركتهم الأفراح والأتراح في إخاء إنساني ونبل أخلاقي كريم .

وهكذا فإن تصوير مواقف المرثيين من الطبقات الاجتماعية البائسة ليس لمجرد الإشادة أو التأبين الرثائي الصرف ولكنه يحمل بعدا آخر يتبلور في دعوة المجتمع إلى التآزر والتكاتف والرحمة والتعاطف ، يتأكد هذا في الشخصيات المرثية العامة كالملوك

---

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص٦٩ .

والعلماء ، وذلك لما لهم من صدًى اجتماعي عام يشعر به كل المجتمع ، أما الشخصيات الخاصة فقد يكون جانب التأبين الصرف فيها أبرز وآكد ولا يعني ذلك انعدام توجيه المجتمع ودعوته إلى التخلق بالفضائل ولكن هذا الجانب يكون أقل بريقا لما تحمله الشخصيات المرثية من خصوصية بالراثي تفقدها ذلك الصدى الاجتماعي الشامل في الشخصيات العامة .. ، ومن نماذج هذا قول ضياء الدين رجب في رثاء أحد جيرانه :

وحتى صغار الدار كان يحوطهم بودٍّ عجيب والنوى منه أعجب
إذا طرقت في الباب طرقة طارق تنادوا لقد جاء الشريف ورحبوا [1]

حيث إن حب الأطفال والتودد إليهم من عوامل التآلف والتقارب في المجتمع ، ومن أسباب حصول المودة بين الجيران علاوة على ما يحمله هذا الأمر من نبل أخلاقي رفيع ، ولذا نجد الشاعر (الراثي) جار المرثي معجبا بما يقوم به جاره الراحل تجاه أطفاله من العطف والود ؛ وإن كان قد ساق الأبيات من أجل الإشادة بجاره وذكر صفاته المميزة ؛ ولكن الأمر تكمن وراءه دوافع عاطفية أخرى تغمرها أبوة رقيقة حانية .

ومن الرثاء الاجتماعي ما كتبه الشعراء في رثاء أشيائهم الخاصة ، وبعض تلك الأشياء قد لا تبدو للآخرين ذات قيمة أو مكانة تستحق الرثاء ولكنها لدى أصحابها قد أخذت قيمة معنوية وحسية خاصة وإن لم تكن ماديا ملفتة للانتباه ، ومن ذلك قصيدة (رثاء خاتم) لمحمد بن سعد بن حسين ، والغريب في تلك القصائد أن الشعراء غالبا ما يكتبون بين أيديها مقدمة نثرية تؤكد على أهميتها ومكانتها ، فمحمد بن حسين يقول بين يدي القصيدة ((صنع لي صائغ خاتما من الفضة واجتهد في صوغه حتى أثقله بالفضة الخالصة والفص الجميل الذي كتب عليه اسمي .

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٤٤ .

وفي بيتنا الطيني القديم ضاع ذلك الخاتم فاجتهدت في طلبه فلم أعثر عليه ، فقلت في ذلك ..)) [1] ومن أبيات القصيدة :

ولي خاتم لم يملك الناس مثله … يحليه بعد الصوغ من فضة فصّ

وقد زانه رسم لإسمي منسق … إذا نظرته العين قالت هو النص

فلو كان يبكى خاتم لبكيته … لأن به ما لا يلمله القص

....

فلا أبعد المولى جمال خويتمي … وإن كان يأسي منه أفضى به الوص [2]

والواقع أن النص يصور تولعا قويا لدى الشاعر بذلك الخاتم ، كما يصور ما عانيه من فقد له ، وقد يكون ذلك راجع إلى عوامل نفسية تكمن في الذات المبدعة ، حيث يرى أن فقد وغياب الخاتم الذي قد نقش اسمه عليه مؤذنا بفناء ورحيل المبدع في يوم من الأيام ، ولذا يبرز حاضرا في النص التأكيد على وجود اسمه منقوشا في ذلك الخاتم (زانه رسم لإسمي) كما يدعو الله بأن لا يبعد جمال خويتمه مع أنه قد غاب وأصبح يائسا منه ، وهذه النقطة الأخيرة قد تعكس تداخلا يستنتج منه ذلك البعد النفسي المشار إليه من استحضار فناء الذات حيال فقد أشيائها الخاصة .

ومثل قصيدة رثاء الخاتم لمحمد بن حسين توجد قصيدة أخرى في رثاء (قصيدة) للشاعر عبد المحسن حليت ، وقد جعل عنوانها (البركان) وكتب بين يديها مقدمة نثرية جاء فيها ((رأى إحدى قصائده المنشورة في جريدة ((المدينة)) ذات يوم قد غدت قطعا يطوحها الهواء في كل مكان وكم تمنى أن لا يرى ذلك المشهد الذي أثار في نفسه الأسى ، فتلك القصيدة في رأيه إنما هي جزء منه لا يرضيه ما نالها وفي نفس الوقت

---

(١) الديوان المخطوط (هوامش الذات) .

(٢) المصدر السابق .

طفق ينظم قصيدة أخرى يرثي بها قصيدته الجريحة ويثأر لها ، وهو يعلم أن مصير القصيدة الجديدة سيكون كمصير سابقتها)) [١] ، وقد جعل الشاعر قصيدته في فكرة أساسية تقوم على رثاء شعره عموما ، حيث جعل الشعر ابنا له ومن ذريته ، ومن أبيات القصيدة :

لهفي عليك إلام أنت تضام ... ومتى ستعرف قدرك الأيام
لهفي عليك وأنت مني قطعة ... أبواك فيها الفكر والإلهام
ماذا وجدت وقد لقيت من الأذى ... كل الذي تعتاده الأيتام
....
من ذوب أحشائي خلقت وأدمعي ... وإذا بكيت فهل عليك ألامُ
ماذا أخبر والهواء مطوح ... طفلا له ما حان بعد فطام [٢]

ولعل في ذكر اليتم الذي نال الشعر وتشبيه القصيدة بالطفل في البيت الأخير ما يبرز إحساس الشاعر بموته الذاتي ، فكأنه يرثي نفسه ، وهنا تعلو القيمة الكبيرة لقصائد الشاعر في نفسه ومنزلتها الرفيعة العالية ، كما يبرز الشعور بأن ذلك نذير بموت الإنسان وفنائه ، وهنا يصبح النص قد قام على تخيل وتأمل عميق انطلق فيه الشاعر مهوّما في فضاء الخيال الرحب ليستحضر في رثاء القصيدة رثاء شخصيته .

وكما رثى الشعراء أشياءهم المفقودة فقد رثوا الحيوانات الأليفة التي قد اعتدى عليها البشر بضلالهم وخطلهم فحرموها الحياة ، ويبرز الدور الاجتماعي في كون البشر سببا في فناء تلك الحيوانات ، حيث يهدف الشعراء من هذا التوجه الرثائي إلى انتقاد هذا السلوك الاجتماعي المشين ومحاولة تقويمه بأسلوب إنساني عميق ، فهذا

---

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص٢٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢٢٣ .

أحمد الغزاوي يكتب قصيدة في رثاء سخلة حيث ((يشاء القدر أن يرى الغزاوي مصرع سخلة من قطيع ماعز وذلك على يد شاب طائش يقود سيارته بسرعة جنونية في شوارع البلد يدهس السخلة ويتم طريقه وكأن شيئا لم يكن ، فيصور الغزاوي هذا الحدث في مرثية للسخلة يدعو من خلالها إلى وضع حد لهذا الطيش ومثل هذا الأمر لا نجد له مثيلا في شعرنا قديمه وحديثه فيما قبل الغزاوي وهو هنا يبدع في التصوير واستغلال الحدث لما فيه خير للمجتمع ، فهو يعالج مشكلتين في آن واحد أحدهما وجود الأغنام السائبة في الشوارع والطرقات وثانيهما طيش القيادة في الشوارع المزدحمة وليس هناك من رادع)) [1] ، ومن أبيات القصيدة :

رأيتـــها وهـــي أشــلاء ممـــزقة	ورأسها ينطوي منها على الذنب
في (طرفة) لم تكن إلا (كلا) ومضت	إلى الفناء وباءت شر منقـلب
وأقبل النـــاس شتى ، ينظرون بها	ضحية سقطت في غيرما سبب
وطـــار بالمـــوتر الجـــاني لطيـــته	ولم يرعـــه امتزاج الدم بالتـرب
وزادنـــي ألمـــا في أمّـــها حـــزن	يكاد في صمته يعلو على الصخب
تأوهـــت ثكـــلا حســـرى مفطـرة	مجنونة كبدها تشوى من اللهب
أصـــابها الـــرعن القاســـي بفلــذتها	من دون ذنب ولم يعبأ بمنتحب [2]

ويستمر الشاعر في وصف شعوره الممتلئ بالرحمة والحنان تجاه هذه السخلة وأمها الثاكلة بأسلوب إنساني رائع ، يستحوذ من خلاله على التأثير في المتلقي والمستمع من جميع أفراد المجتمع ، ثم يتوجه بعد ذلك إلى تشخيص المسؤولية ونقد إهمال أصحاب الأغنام السائبة :

---

(١) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : د. مسعد العطوي ، ط١ ، (١٤٠٦هـ) ، ٣٣٥/١.

(٢) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : د. مسعد العطوي ، ط١ ، (١٤٠٦هـ) ، ١:٣٣٦ .

فـأين مـن حفظهـا المسـؤول وهولهـا   راعٍ ويعـصرها بالـدر والحـلب
وأيـن منـه الجـزاء الحـق يدركـه   بالأمر والنهي في الإهمـال والهـرب
وكيـف تنطلـق الأغـنام سائـبة   عبر الشوارع بين القـشر والقصب (١)

حيث جعل الحادثة المؤلمة وما يتبعها مسؤولية اجتماعية عامة يشترك فيها الجاني وصاحب السخلة بل والنظام الإداري عامة إذ تقع عليه مسؤولية تتبع الجناة ومعاقبة أصحاب الأخطاء ليكون في ذلك ردع لهم واتعاظ لغيرهم .

أما علي النعمي فله تجربة رثائية تصطبغ ببعد إنساني آخر حيث تعرض لحادث صدام بين سيارته التي يقودها وبين إحدى الحمير السائبة في الطرقات ، وكانت نتيجة الحادث موت الحمار وتعطيل السيارة ، ودفعه ذلك إلى كتابة قصيدة أبرز فيها تأثره بهذا الموقف وإشفاقه على ذلك الحمار المسكين ، ولم يبك سيارته المحترقة أو يأسف عليها بل كان أسفه على ذلك الحمار :

إن سـيارتي تلـقت مسـاء   محنة شـارفت بهـا للحـريق
مـن أتـان جـار الزمـان عـليهـا   ترتجـي الغـوث حاضـرا بـالنهيق
مـن رحـيم يشـيلها مـن أسـاها   ومـعاناتها لظـى التزهيـق
....
وتماسـكتُ ذاهـلا واعترتـني   عـبرة جفّفـت منـابع ريقـي (٢)

ثم يمضي بعد ذلك مفصلا ما تلقاه تلك الحمير السائبة من جور السائقين ، وما ينبغي تجاهها من الحنو والرحمة ، ويستطرد في انتقاد من يقسو عليها أو يقلل من شأنها بحجة تطور وسائل المواصلات وانعدام فائدتها في الزمن المعاصر ، فيرى فيها إرثا

---

(١) المصدر السابق ، ١:٣٣٧ .

(٢) جراح قلب : علي النعمي ، ص٣٤ .

عريقا ويرى في رحمتها والوفاء لها ردا لجميلها السابق على الآباء والأجداد .. فيقول :

أيهـــا القـــاطنون في كـــل شبـــر ... مـــن بـلادي ذات الوفـاء العريــق
لا تقولـــوا عهـــد الحمــير تــولّى ... وكفانــا الحديــد عــبء الطريــق
مـــا رماهـــا آبـــاؤكم ذات يـــوم ... مـا جفاهـا أجـدادكم في عقــوق
فلمـــاذا لم ترحموهـــا وفـــاء ... لأب راحـــم وجـدٍّ رفيـــق
إن للـــراحمين أجـــرا جزيـــلا ... عنـد رب مـا نـام عـن مخلـوق [1]

ويلحظ كيف جعل الشاعر من خطابه توجيها وطنيا عاما ، كما يلمس في الأبيات نزعة الوفاء والعرفان التي تجسد المثل والقيم الإنسانية العظيمة لدى أفراد المجتمع السعودي ، الذي يحترم ويقدر حقوق حتى الحيوانات السائبة منطلقا بذلك من تكوينه الديني والاجتماعي العريق .

٢ - الروابط الاجتماعية

أ) روابط القربي:

يصف الدكتور مصطفى الرافعي رثاء الأقارب بأنه ((يقال على السجيّة)) [٢] ، كما ينفي عنه أن يقال على الرغبة ، ولكنه بعد ذلك يمضي ويترك هذا الوصف دون مزيد تعليق أو إيضاح ؛ فيفتح بذلك مجالا رحبا أمام الدارسين والباحثين ليتأملوا هذا الوصف ويكشفوا ما يكمن وراءه من عطاء عاطفي وفكري كبير ، فالقريب لا تستطيع النفس البشرية عند فقده المواجهة مهما كانت عظمة قواها وشدة تحملها ، وهذه فطرة الله التي فطر الناس عليها ، وعاطفة القربى لا يستطيع الانفلات من

---

(١) جراح قلب : علي النعمي ، ص٣٨ .

(٢) تاريخ آداب العرب : مصطفى الرافعي ، (بيروت ، ١٩٧٤م) ، ٣:١٠٦ .

قيودها أي إنسان حتى من جعل الله لهم العصمة من الأنبياء والمرسلين ، فهذا سيد المرسلين نبينا محمد _ صلى الله عليه وسلم _ تذرف دمعته عندما فقد ابنه إبراهيم وتنبس شفتاه الشريفتان بـ ((وإنا على فراقك يا إبراهيم لمحزونون))، ومن قبل هذا نبي الله نوح عليه السلام يخاطب ربه في شأن ابنه رجاء أن لا يكون من المغرقين ، وكذا حال إبراهيم ـ عليه السلام ـ في استغفاره لأبيه .. وغير ذلك ، وهذه العاطفة المستفحلة لاشك أنه سيتضاعف أثرها وتعظم وطأتها عند فقد القريب ، ولذا فإننا نشاهد رثاء الأقارب يقل فيه التأبين في الغالب عن غيره من الرثاء وما تلك القلة إلا لأنه تكتسحه لوعة الفراق ومرارة الغياب فيبرز الندب والبكاء وتستفحل عواطف الحزن وتمتلئ بمبالغات يغفرها القارئ المدرك مهما اشتد أوارها وذلك لانبعاثها من عاطفة هائجة ونفس غير منضبطة قد سيطرت عليها ظروفها الطارئة وزعزت ثباتها ومنطقيتها ، ولعل ضياء الدين رجب من أبرز الشعراء السعوديين الذين تضخمت وتكاثفت عندهم روابط القربى ، حيث أنشأ ما يقترب من الديوان الكامل في رثاء ابنه الوحيد (حمزة)، وظل ينظم فيه المراثي مع كل مناسبة تمر فيرثيه عندما أتى العيد ويرثيه في الحج الأول بعد فقده وكذلك رمضان الأول بدون حمزة .. إلخ ، ومن أبرز المعاني التي ترددت في مراثيه بر ذلك الابن البار :

يـــا حفيـــا بوالديـــه تســـامى بهـــواه الحبيـــب روحـــا وجســـما
يـــا لـــبر مقطـــر أتمـــلا ه بسـر الحيـاة صـحوا ونومـا [1]

وفي مقطوعة أخرى نراه يهتف ببر ذلك الابن المفقود واضعا عنوان المقطوعة (إلى روحه الغالي يوم عرفة) :

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤١٧

يـا حمـزة الـبر مـا أبقـى الزمـان هـوى　　　أعـز منـك ولكـن بـــرك البــاقي
حبـــا كـــحبك لا تبلـــى مطـــارفه　　　جديـدة نسـجت مـن دمـع آمـاقي [1]

فيضيف اسم ابنه المفقود إلى البر ، وهنا يصبح هذا البر منقبة عظيمة في حق الابن الراحل كما أنه في الوقت نفسه مفقود عظيم في حق الأب الشيخ لاسيما و((فقد الشاعر لابنه قد جاء في فترة متأخرة من عمر الشاعر ، حيث ((الشيخوخة)) وهمومها ، فجاء موت حمزة فتضافر مع عوامل الشيخوخة وأضاف إلى هموم (الشيخ الشاعر) هما مؤرقا حادا بفقد الابن الوحيد)) [2] ، ولذا لم يفتأ يذكره في كل مناسبة تمر ، ففي الحج الثاني بعد وفاته ينشئ فيه مرثية أخرى كان مطلعها :

يـا قـرة العــــين هـذا حجنـا الثـاني　　　وأنـت نـاء وفي أحـــشائنـا دانـــي
كأنمـــا الـــدهر قـــد عشـــناه في حـــرق　　　وما مضى يا حبيب القلب عامان [3]

ونلاحظ ارتباط جميع هذه المراثي بالعنصر الزماني وانطلاقها منه فرمضان والحج والعيد جميعها مناسبات قد تحدد زمانها تحددا لا اختلاط فيه ولا تداخل ، فيبدو أن الإحساس بالزمان يعكس شعورا عميقا داخل نفس الأب الفاقد ومبعثه وطأة الزمن وسير عجلته في اقتناص الناس حتى تنتهي إلى أن يصبح الفاقد مفقودا في يوم من الأيام ، كما أن من الأمور التي تثير أحزان الشيخ الشاعر أن ابنه قد خلف ابنتين بعده هما (حنين وأهداب) فبقيتا أمام جدهما الكئيب ذكرى حزينة على المدى ، وكلما رآهما تراءت له صورة الابن المفقود ، ويعظم حب الطفلتين في نفسه فيقول بعد مضي عام على رحيل ابنه :

---

(١) المصدر السابق .

(٢) شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : عبد الله باقازي ، ص١٣٨ .

(٣) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٢٩ .

يـا أبـا الحلـوتين يـا حمزتـي الغـا لـي ويـا تـاركي لـــحرقة بُعــدك
قــد أهــل العـــام الجديـد علينـا يـا حبـيبي وأنــت تسـكن لحـدك
كيــف أحيـا لـــولا حـنين وأهــدا بٌ وأخواتــك الوحائــد بعــدك [1]

ويبدو أن الشاعر الشيخ قد أصبح يحس بمعاناة توحده في ذرية قد خلت من الذكور حيث كريماته الأربع وابنتا ولده الفقيد وليس لهما بعد الله سواه ، وهذا الأمر قد أملى عليه إحساسا بالعجز والوحدة كما أنه في الوقت نفسه قد ضاعف اهتمامه بتلك الأسرة الأنثوية محاولا تعويضها وعدم إشعارها بعجزه ومعاناته ، فتتفخم عاطفة ذلك الحب (كيف أحيا لولا حنين وأهداب ..) ونجده يقدم كريمات ابنه هنا على كريماته ، وفي هذا إلماح إلى رحمة الجد وحبه لابنه لاسيما وكريمات ابنه أصغر من كريماته فهن بحاجة إلى هذا الحب والحنان ، ويبدو أن لفظة (الوحائد) تعمق ذلك الشعور بالوحدة والانكسار إضافة إلى الضعف والخوف من المستقبل في ظل غياب (الابن / السند)، ومما يلحظ في جميع النماذج السابقة للشاعر تكرار النداء والتركيز عليه في مطالع مراثية ، وأول ما نجد ذلك في النموذج السابق حيث ورد نداء ابنه الفقيد ثلاث مرات في البيت الأول (يا أبا الحلوتين ، يا حمزتي ، يا تاركي) ويبدو أن في معنى النداء المتكرر هنا إحساسا عميقا من الشاعر (الوالد) بالاقتراب والدنو من ذلك الفقيد (الابن / الغائب) وإلغاء مسافة البعد بينهما ، تقربيا له .

ونلاحظ أن مراثي ضياء الدين رجب في ابنه ظاهرة فريدة ومتميزة في الشعر السعودي ، وذلك لكثرتها وتعددها الموضوعي والشكلي ، حيث أنشأ في رثاء ذلك الابن الوحيد العديد من المراثي على مدى عدد من السنوات [2] ، وبالتالي فإن هذا

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٣١ .

(٢) انظر : من ص٤١٧ حتى ص٤٣٤ .

الكم الكبير والصادر من شاعر واحد في مرثى واحد قل أن نجد له نـدا في هـذا المجـال [١] إذ أن الغالـب الأعـم اقتصـار الراثـي علـى قصـيدة واحـدة أو اثنـتين أو ثـلاث في أقـل الأحوال ، وهنا تستحضر الذاكرة مراثي الخنساء في أخيها صخر وكيف تكثف العطاء الشعري وتعددت مضامينة وأساليبه ، فقد يكون هذا بسبب أن المرثـي كـان سـندا قويـا للراثـي الفاقـد ، وبفقـده قـد تحولـت حـال الراثـي إلى الضـعف والعجـز مـع الإحسـاس بفراغ كبير كان يسده ذلك الفقيد ، ومن هنا فإن مراثي الخنساء في أخيها ومراثـي ضـياء الدين رجب في ابنه تفتح مجالا رحبـا لدراسـة تقـوم علـى الموازنـة في تتبـع جـاد وفحـص دقيق ، حيث نتوقع أن يثمر ذلـك مجليـا الكثير مـن النتـائج لاسيما في دوافـع الشـاعرية والمؤثرات النفسية بين ذينك الموقفين القديم والجديد .

هذا وقد لفت رثاء ضياء الدين رجب لابنه أنظار الكثير من الأدبـاء والشـعراء ، وقد أشار إلى ذلـك محمـد هاشـم رشـيد في رثائـه لضـياء الـدين رجـب بعـد وفاتـه حيـث قال :

لهفي عليك ، على الأبــــوة في مآتمـها الحزينـة
أنستك حتى الحب ، والصبوات ، في حضن المدينة
. . . .
وحملت قلبك ، وهو ينزف ، ضاحكـا مستبشرا
لتعانــق الأمـل الموسـد ، في ثرى (أم القـرى)
وتضــــم أغلى أمنياتك في حمى البلد الأميـــن
يا بلسم القلب الجريح ومزحة الروح الحزيــن [٢]

---

(١) للشاعر حسن الزهراني ديون كامل في رثاء والدته وعنوانه (ريشة من جناح الذل) .

(٢) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص١٨٧ .

حيث يتأسى الشاعر لأبوة زميله الفقيد ، وكأن في هذا إلماح إلى ما كان يعانيه من آلام فقده لابنه ، حينما أنسته تلك المصيبة جميع ملذاته ومباهج أنسه ، ثم يحمل ذلك الأب قلبه النازف الجريح ويرحل ليعانق ابنه الدفين في ثرى أم القرى ، وهنا قد يستوقفنا التركيز على العنصر المكاني في هذا النص حيث (حضن المدينة ، ثرى أم القرى) ، فالتلازم الثنائي بين مكة والمدينة شيء بديهي لجامع القداسة والشرف المكاني فيهما ، ومعلوم أن الأبوة والبنوة عاطفتان ورابطتان تختلفان عن جميع العلائق والروابط الأخرى ، فيهما يكمن الصفاء الروحي والصدق العاطفي مما يمنحهما بالتالي نزاهة مطلقة تنأى بهما عن المين والمخادعة أو المجاملة المصطنعة فتتحقق لهما النزاهة ويتصفان بالشرف الأخلاقي وقدسية العاطفة ، وهنا تكتشف جمالية إبراز العنصر المكاني ليصبح رمزا للأبوة والبنوة أو الأب والابن بجامع الشرف والنزاهة ، ونحن وإن كان هذا التحليل والتأويل بعيدا عن النظرة الأولى أو لم يقصده الشاعر إلا أننا عند مزيد من التأمل سندرك إمكانية صدق ذلك على النص كتقنية فنية في خطاب الشاعر تحمل إيماء رمزيا إلى حد ما ، لاسيما والمركب (حضن المدينة) قد تأرجح بعد التركيب بين الحقيقة والمجاز ، فقد يكون الحضن إلماعا إلى حضن الأبوة واحتضانها الابن بعاطفة محبة وحانية .

وكما أن عاطفة الأبوة تهتز أمام فقد الابن فإنه لا يقل تأثير ذلك عند فقد البنت ؛ فهي الند والوجه الآخر في عين الأب المصاب ، وكما تكشف رثاء الابن عند ضياء الدين رجب فقد تكشف رثاء البنت بصورة قريبة من ذلك عند شاعرين آخرين هما حسين سرحان ومحمد حسن فقي ، حيث تجلت موجات الحزن عند حسين سرحان في رثائه لابنته مزنة ، وظهر التمازج بين الفتاة المتوفاة والأب المتألم ، وقد أنشا في رثائها ثلاث قصائد ومقطوعة واحدة ، وكانت أولى تلك القصائد بعنوان (دمية القصر) وقد صور فيها عظم المصيبة وعدم سلوه عن مفقودته :

أريد أسلو فهل ذكراك مسعفتي ؟ ذكراك نار تذيب القلب حمراء
لكم تأسيت والتأساء ذاهبة سدًى ولا تنفع المحزون تأساء [1]

ثم بعد ثلاث سنوات من فقدها يكتب قصيدته الثانية بعنوان (مزنة) ويركز على تصوير رؤيته لتلك الابنة في كل شيء وعدم مفارقتها ذاكرته ، فيكرر لفظة (أراك) متصدرة عشرة أبيات من قصيدته ومنها :

أراك أراك في نومي وصحوي وفي بعد وفي قرب قريب
أراك على النمارق والحشايا أراك على آخذة دروبي
.. ..
أراك على النوافذ في ارتقابي إذا استبطأت أوبي في ذهوبي
أراك بكل متجه .. بشرق وغرب في شمال أو جنوب

فهو يراها في جميع الأوقات والاتجاهات ومهما كانت حالته حيث قد أخذت عليه جميع دروبه ، ولم ينسَ ذلك الأب فتاته الفقيدة ، فقد كتب قصيدته الثالثة بعد عشر سنوات من رحيلها مما يدل على مكانة خاصة لتلك الابنة وجرح عميق قد حفرته في قلب الأب الثاكل .

أما محمد فقي فقد رثى ابنته بعشر من القصائد والمقطعات ، غير أن الملاحظ رثاؤه لنفسه في الكثير من مقاطع تلك القصائد ، كما أن كثافة هذا الرثاء تجعله يقترب مما وجدناه لدى ضياء الدين رجب في رثاء ابنه .

وما وجدناه في كثافة رثاء الأبناء وتضخمه عند الآباء الفاقدين ـ كما في النماذج السابقة ـ يعكس حرارة عاطفة الأبوة وما تعانيه من الحزن والأشجان عند فقد الولد ، ولذا لم ينس الآباء من فقدوا من أولادهم وظلوا يبكونهم على مدى سنوات

---

(١) أجنحة بلا ريش : حسين سرحان ، ص٥٨ .

طويلة..، ويتقاطع مع هذه الحالة حالة عكسية أخرى تكمن في رثاء الأبناء للآباء والأمهات ؛ وقل أن نجد شاعرا يفقد أحد والديه ولم يرثه ، ولعل أبرز مضامين هذا الرثاء الندب الشديد ، وما ذاك إلا لما يختص به المرثي من صدق المودة وصفائها التي لا يمكن أن توجد في غير الوالدين كوجودها عندهما [١] ، ومن المضامين البارزة أيضا إيضاح العلاقة الأبوية والإشارة إلى دور الأب أو الأم في الرعاية وتعهد الابن وتربيته تربية حسنة والعطف عليه ، ويشير حسين سرحان إلى ضعفه بعد وفاة والده فيقول :

جئت مثل (الفرخ) لولا أنني عاطل من ريشه والزغب [٢]

ويشير في مرثيته لجده لأمه إلى فضل ذلك الجد عليه حيث رعاه ونشّأه منذ صغره وعوضه ما افتقده بغياب والده فيقول :

أين الحنو وأين العطف أينهما قد أدرجا معه في ذلك الكفن
حنى عليّ وأولاني رعايته وحل مني محل الروح في البدن
أيام كان أبي في نجد منتزحا مشرّد الجسم عن أهل وعن سكن
حتى إذا آدنى فضلا وعلمني مضى وفاز بذكر بعده حسن [٣]

وتصور الأبيات ما كان يعانيه كثير من الأبناء - في الستينيات والسبعينيات - وما قبل ذلك من القرن الماضي - من ترحل آبائهم وغيابهم غيابا طويلا من أجل العمل والبحث عن لقمة العيش في وقت لم يتوافر فيه لهذه البلاد ما تعيشه الآن من نعمة الرخاء ورفاهية العيش وتيسر كثير من الأمور ، ولكن هذه الظروف جميعها لم تفصم عرى الروابط الأسرية التي ظلت باقية وصلبة قوية مع قساوة تلك الظروف ، فهذا

---

(١) يقول أمير الشعراء أحمد شوقي في رثاء والده :

ما أبي إلا أخ فارقته وده الصدق وود الناس مين

(٢) أجنحة بلا ريش : حسين سرحان ، ص٤٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص٧٢ .

حسين سرحان كمثال لأهل ذلك الوقت الذين عايشوا ظروفه القاسية يجد في جده لأمه أبا آخر يعوضه وينسيه آلام فقد الأب الغائب .

ولمحمد بن حسين تجربة خاصة في رثاء والديه ، وقد ركز في رثائه على ما كانا يقومان به تجاهه وما يجده فيهما من الحنان والمودة ، ولعل لظروفه الشخصية أثر في هذا ، فالابن قد فقد بصره صغيرا ، فأصبح بحاجة إلى قائد يهديه عند السير ويعطف عليه ويقدّر إعاقته بقلب رحيم مشفق ، ومهما وجد من الناس الآخرين ـ ومهما كانت صلته بهم ـ فإنه لن يجد مثل والديه ، وهو يشير إلى ذلك في رثاء والده فيقول :

ذهبت ملذات الحياة وكيف لا ويداي صفر من أعز بنان
كانت يمينك سلوة الدنيا إذا شدّت على كفي بكل حنان [1]

إنه شعور خاص قد لا نجده عند غير محمد بن حسين ، وقد أتى من واقع معايشة صادقة ، حيث أحست يداه بالفارق الكبير بين من يمسك بهما أو بعبارة أدق بين يد الوالد الراحل ويد غيره من الناس ، ولعل هذا الشعور هو ما جعله يزهد بالحياة وملذاتها بعد فقد الأب فلا يستدرك من ذلك سوى وجود الأم وبقائها بعد والده ليقول في آخر المرثية :

ما في الحياة لذاذة ومسرة إلا بأمي وهي ذات حنان [2]

ثم بعد ذلك بزمن يفقد محمد بن حسين والدته فيقول في رثائها :

رحلتِ عن الدنيا وكنتِ نعيمها إذا الهم أضناني دعوتك يا أمي
....
رحلت وكل الناس في الدرب سائر ولكن أكل الناس مثلك يا أمي

---

(١) الديوان المخطوط (هوامش الذات) : محمد بن حسين .

(٢) المصدر السابق .

رحلت لمن تهـــوين صـدقا جـواره   أبي مـن إذا نـادوه ،نـادوه بالشـهم [1]

وكما أنه بعد وفاة أبيه التفت في مرثيته إلى أمه واجدا فيها ملاذا زاخرا بالحنان الصادق والمودة الوارفة ، كما وجد ذلك فإنه بعد وفاتها يتذكر ذلك الأب ، فلم يشرك في مرثيته غيرهما من الأقارب أو الخاصة ، وما ذاك إلا ليجعل الوالدين في مرتبة خاصة وعالية لا يمكن أن يدنو منها أحد من سائر المخلوقين ، ونشاهد كيف سيطر التكرار على مفتتح ومختتم أبياته السابقة (رحلت ، يا أمي) ولعل بين اللفظتين شيء من التناسب القائم على رفض الواقع المحزن والتمرد عليه بعفوية الفاقد المتألم ، فـ (رحلتِ) تتضمن الذهاب والرحيل النهائي وتتصدر الأبيات .. ولكن تأتي بعدها (يا أمي) بما يحمله النداء من قرب المنادى واستجابته مناقضة ذلك الواقع ومحاولة نفيه والتغلب عليه .

ومع أن للوالدين القدح المعلى في رثاء الأقارب من حيث الكم والمضمون إلا أن هذا لا يعني استئثاره الخالص بذلك الرثاء ، ولكننا نجد الكثير من المراثي في سائر الأقارب كالإخوان والأخوات والأعمام والأخوال والأزواج والزوجات .. إلخ ، ومن هذا ما قاله عبد الرحمن السماعيل في مرثية لأخته بعنوان (الخميس الحزين) وفيها يقول :

كأنك حين رحلت
تسللت في كل ركن فلم ترحلي
وكل النساء رحلن
كأن جميع النساء توفين يوم الخميس
وأثرت أنت البقاء لبسمة أحمد

---

(١) الديوان المخطوط (هوامش الذات) : محمد بن حسين .

ولثغة ماجد

وعيني لميس (١)

وتصور الأبيات قوة الرابطة بين الشاعر وأخته الراحلة ، حيث لم يستطع الانفلات من ذكرياتها ، بل إن مماتها قد جعلها تتسلل لتثبت في كل ركن مؤثرة البقاء أمام مخيلة ذلك الأخ الثاكل ، وتبرز الرابطة الاجتماعية في النص آخذة مسارين متوازيين ، أولهما ما بين الأخ الشاعر وأخته المرثية ، وثانيهما ما بين المرثية والأطفال المذكورين في النص ، ولعلنا لا نستطيع تحديد هوية هؤلاء الأطفال بالنسبة للمرثية ، أهم أبناؤها أم أبناء أخيها الشاعر أم أبناء غير ذلك من الأقارب ، ولكننا في الوقت نفسه نستطيع إدراك قوة الارتباط وسدى اللحمة بين المرثية وهؤلاء الأطفال وما كانوا بالنسبة لها ، وبالتالي فإن هذا يعكس وشيجة اجتماعية عظيمة تتمثل في قيمة الطفل ودوره في المجتمع ومدى ما يجده من عطف ورحمة وإشفاق .

وهكذا فإننا نجد الكثير من رثاء الأقارب يقوم على بلورة صلة القرابة وبيان عظم وشائجها وما يتعلق بها من عواطف ونزعات ، وقد كثرت نماذج ذلك في الرثاء السعودي وتعددت مناهجها في المضمون والصياغة .

ب) روابط الصداقة والزمالة :

فقد الأصدقاء والأصفياء من أكثر محركات الأشجان ، وكل إنسان في هذه الحياة لابد أن يكون له أناس قد خلصوا في المودة والحب فارتبط معهم بعلاقات شتى ، فلا يأنس إلا بحضورهم ولا يجد المتعة إلا بمرافقتهم ولا يستلذ التحدث إلا معهم ، والأرواح كما قد جاء في الأثر جنود مجندة ما توافق منها ائتلف وما تنافر منها اختلف ، والصداقة رابطة اجتماعية عليا ، بل إنها من ضرورات الحياة ، فكل إنسان لابد أن

---

(١) معجم البابطين ، ط١ ، (الكويت ، ١٩٩٥م) ١٠٩/٣.

يكون له صديق يجد فيه الأنس والعون ، وقد تتضخم علاقة هذه الصداقة فتكتسح غيرها من العلاقات ؛ كعلاقة القربى مثلا ، إذ أن هناك من تكون ألفته ومودته مع أصدقائه أكثر وأبلغ منها مع أقربائه أو بعضهم على أقل الأحوال ، وهذا أمر مشاهد ومعلوم في حياتنا المعاصرة ، ولاشك أن الإنسان عندما يفقد الصديق العزيز سيكون لذلك تأثير بالغ في حياته ، فهو أولا قد فقد جزءا مهما من تكوينه النفسي والاجتماعي ، ثم هو ثانيا يرى مصرعه وقرب رحيله برحيل ذلك الصديق ، لاسيما والصداقة في غالب أحوالها إنما تقع بين أناس متقاربين في تكوينهم النفسي والفكري والاجتماعي ، ومن الذين رثوا أصدقاءهم الشاعر أحمد قنديل ؛ فقد رثى رفيق دربه (حمزة شحاتة) بقصيدة استعرض فيها ذكريات شبابهما ، واحتوت القصيدة على الكثير من المعاني التي تظهر قوة علاقة صداقتهما ، ومن أبياتها :

أخي يا رفيق الدرب والعمر والمنى ... ودنيا فنون الشعر والفكر والحب
أتسمعني ؟ طبعا فأنت بجانبي ... حياة بها عشنا الحياة على الدرب
غريبين في الدنيا تباعد أهلها ... تباعا ولمّا ينأ جنبك عن جنبي
نطوف بأكوان العوالم حرّة ... ونأوي لركن ساحر الشد والجذب
نقضي سواد الليل للصبح نجتلي ... أمانينا موصولة البعد والقرب [1]

فيقوم النص على أسلوب مناجاة صديقه الراحل ، وتبدو عاطفة الشاعر المفعمة بالحزن غارقة بأحلامها الشقية وهاربة من واقعها المزري ، حيث يخاطب ذلك الصديق وكأنه قد وجد منه إصغاء ووعيا (أخي ، يا رفيق) فهو هنا يحاول إزالة عائقة البعد والفراق الأبدي بينهما ويحاول الخروج على هذا الواقع ، ثم بعد النداء يكرر عليه بأسلوب طلبي آخر (أتسمعني) ـ الاستفهام ـ مواصلا محاولته السابقة والمتمثلة في

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٦٢ .

التمرد على واقعه والغرق في أحلام اللقاء والمحادثة ، ولذا نجده يجيب على الاستفهام السابق ، خارجاً على قاعدة الخطاب ونسقه القائم على أن يكون الجواب من المسؤول لا السائل ، ولكنه سرعان ما يجيب بعد سؤاله مباشرة (طبعا فأنت بجانبي) ، فصاحبه معه ويستمع إليه وهو بجانبه ولم يفارقه ، فهذا انعكاس للصداقة العظيمة ومؤشر على صدقها وتمكنها من قلب الشاعر ، ويستوقفنا البيت الثالث بما يحتويه من معنى جدير بالنظر الدقيق لأنه يحاول فلسفة رابطة الصداقة ويلمح إليها ، حيث يقول الشاعر : (غريبين في الدنيا) ثم بعد ذلك يؤكد تباعد أهلها تباعا بينما هما لم يبتعد جنب أحدهما عن الآخر .. ، فالغربة هنا من روابط الصداقة ، إن لم تكن عروتها الأساس وبنيانها الثابت ، حيث إن الغربة لها مرجع نفسي خاص يقودنا إلى القول بأن كل صديق وصديقه يعيشان غربة اجتماعية من نوع خاص بهما ، وهذه الغربة تجعلهما يرتبطان بينهما من بين سائر أفراد المجتمع ، فالصداقة تقتضي أن يكون بين أفرادها توافق دقيق جدا في شتى مجالات الحياة في الرغبة والعزوف وفي السلب والإيجاب وفي الميول والاتجاهات .. إلخ ، وهذه العواطف والرغبات وإن كانت دقيقة جدا إلا أنها بالتالي ستحدث شيئا من التوافق بين الأصدقاء وتجعلهما بهذا التوافق غريبين إلى حد ما عن المجتمع في حين يكونان قريبين من بعضهما ، وقد مضى الشاعر في تفصيل شيء من ذلك فيبين طوافه مع صاحبه وقضائهما سواد الليالي معا . إلخ ، وما ذلك إلا لأن كلا منهما يجد في صاحبه ما لا يستطيع أن يجده لدى أي إنسان سواه ، ولعلنا نذكر مقولة بعض الحكماء (صديقك من تفكر عنده بصوت مرتفع) .

أما عبد الله الرشيد ففي رثائه لصديقه (عبد الله آل داود) يرى أن حلمه قد مات مع ذلك الصديق ، ويلح على هذا المعنى ويكرره فيقول :

مـــــات حلمــــــي معـــــك مـــــات حلمــــــي معـــــك

....

يـــــا أخــــي في ضــــميري حـــــــروف ولكــــــنني ...

مــــــتخم بالســــــكوت و باليــــأس في زمــــن صـــنيعكْ

لا تلـــــــم ملمـــــــعا جــــــف إذ ودعـــــــــك

لم أكــــن مســــتعدا لهـــذا الــــنفير الـــذي صـــدّعك

أي جــــدوى لهــــذا الرّثـــــاء وقـــد مـــات حلمـــي معـــك ؟ [1]

ويلحظ سيطرة الخطاب الذاتي على هذا النص ، مما يعكس علاقة حميمة وصداقة قوية قد أحس بفقدانها الشاعر الرائي .

---

(١) حروف من لغة الشمس : عبد الله الرشيد ، ط١ ، (الرياض ، دار المعراج ، ١٤٢١هـ) ، ص٤١ .

الفصل السادس

البعـــد التأملـي

- فلسفة الموت والحياة
- رثـــــاء الـــذات

التجربة الشعرية بطبيعتها تقوم على التأمل ، والنظر العميق ، وتحاول أن تتخلص من المباشرة والتقرير الذي لا يتجاوز في عطائه شيئاً معلوماً وظاهرا لدى الغير ، ولكنها - التجربة الشعرية - تحاول أن تأتي بجديد ، ولن يتأتى لها ذلك إلا بالتأمل الخاص والتفكر العميق ، والواقع أن الاهتمام بالشعر على هذا النحو القائم على الفلسفة والتأمل لم يحظ في القديم - وعلى الأخص في شعرنا العربي - بمكانة كبيرة كما يحظى بها اليوم، وما ذلك إلا للتطور الذي تنمو من خلاله الفنون وتتغير بفاعلية الزمن بعض مكوناتها ، فالعرب ومع بداية عصر التدوين في القرن الثالث الهجري تقريبا قد ترجموا كتب الفلسفة من الثقافة الأجنبية ثم بعد ذلك تعلموها فتمثلوها حتى دخلت بقوة مذهلة على جميع الفنون والعلوم حتى ما كان في المجال الديني منها ، وما وجود المذاهب والنحل الإسلامية المتخالفة إلا بتأثير فلسفي بحت ، وهذا ما أثبته واقع تلك المذاهب عند فحص مكوناتها وجذورها الأولية ، وقد وجد ذلك الزخم الفلسفي من الأدب وخصوصا الشعر مجالا رحبا لاستيعابه وتقبله ، حتى إن الشعر الفلسفي قد أصبح اتجاها بارزا له مضامينه الخاصة وأعلامه المعروفون ، وقد نلمس هذا الإحساس

بنمو ظاهرة التأمل في الشعر لدى أحد شعراء العربية الكبار في ذلك العصر ، حينما صرخ بقوله الشهير :

كلفتمونـــا حـــدود مـــنطقكم والشـعر يغـني عـن صـدقه كذبـه
ولم يكـــن ذو القـــروح يلـــهج بـالمنطق مـا نوعـه ومـا سببـه
والشـــعر لمـــح تكفـــي إشـــارته ولـيس بالهـذر طولـت خطبـه

وهكذا حتى أتينا إلى العصر الحديث والذي وجدت فيه المدارس الأدبية التي يقوم أغلبها على مرتكزات فلسفية وتأملية ، والواقع أن الاتجاه التأملي قد برز أكثر من ذي قبل فتعددت أدواته وتشعبت مجالاته ، حتى أصبح حريا بالإفراد والتمييز في جميع الشعر العربي المعاصر ، وصار هناك من ينادي بأن ((عالم الشعر يوازي عالم الفلسفة)) [١] ، كما أصبح ((هناك اتجاه يرى الإبداع الأدبي - والشعر واحد منه - شكلا من أشكال الفلسفة)) [٢] ، ومن هنا فالشعر ((دعوة جارفة إلى الهدوء المفكر ، الهدوء اللامتناهي الذي تنشط فيه كل الطاقات والعلاقات .. فيمكن أن نفهم الشعر على أنه شيء يدفعنا إلى تأمل الجذور في كل شيء ، وإلى إعادة صوغ موقفنا من المسلمات القديمة بضربة واحدة)) [٣].

((والنزعة أو العادة التأملية في الذهن هي التي ينشأ عنها الدافع الإبداعي - ذلك الدافع الذي يخلق أثناء تحقيقه لذاته موضوعات جديدة للتأمل ؛ والعلاقة بين الموقف التأملي والطاقة الإبداعية علاقة وثيقة كالعلاقة بين النبات والتربة ، وإذا كان

---

(١) أصول الأنواع الأدبية : محمد أحمد العزب ، (المنصورة ، دار والي الإسلامية للنشر والتوزيع) ، (د.ت) ، ص٧٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص٧٣ .

(٣) أصول الأنواع الأدبية : محمد أحمد العزب ، ص٨٠ .

التأمل كسولا فإننا لا نتوقع منه أي إبداع حيوي ..)) [١] وعلى هذا يصبح ((التأمل سمة أكثر منه موضوعا)) [٢] ، ليتخذ بالتالي عمومية الدخول إلى جميع الشعر ووجوده في شتى التجارب الشعرية ، ولكن هذا الوجود سيكون بالطبع متفاوت الظهور بين التركيز الشديد واللمح الباهت متأثرا بظروف عديدة منها ما يتعلق بالمبدع ومنها ما يتعلق بالموضوع ومنها ما يتعلق بالزمكان .. إلخ ، وقد نجد مثالا صادقا على الأخير منها ما خرج في القرن الثالث الهجري كما أشرنا سالفا ، حيث كان بروز علم الفلسفة وتوهج جذوتها أثر زمكاني عارض قد غشي كل الفنون ، ونحن هنا عند مناقشة التأمل في الرثاء السعودي لا نستطيع أن ننطلق في أحكامنا العامة من واقع النظر إلى الذات المبدعة ؛ لأن هذه الذات لن تتخللها نمطية واحدة تجمع صفاتها وتوحد ظروفها ، ولكن هذا الأمر لن يقف عائقا دون استجلاء التأمل ، وسنجد أمرين آخرين قد يسدان ما فاتنا هنا ، أولهما الموضوع وثانيهما الزمان ، فالموضوع وهو الرثاء لا يأتي عفويا ولكنه في الغالب الكثير إنما يأتي مع صدمة الموت وبعد غياب الأحباب أو فقد الديار وخرابها واحتراقها ، وهنا تصبح الصدمة والفقد مجالا واسعاً للتأمل والمراجعة ، وتتحول فيها الذات من حال إلى حال ، ومن فرح إلى جزع ومن ضحك إلى بكاء ، وبالتالي فالرثاء بطبيعته من أنسب موضوعات الشعر للتأمل الجاد والتفكر الحائر والقلق إزاء الحاضر والمستقبل ، أما الأمر الثاني ـ الزمان ـ فالعالم اليوم قد أصبح ينظر إلى أدب يقوم على التأملية مبتعدا عن الخطابية المباشرة والتقريرية الفجة ، وصارت الدعوة الاجتماعية تهتف على المناداة بأن يكون للمبدع رؤية فلسفية

---

(١) الشعر والتأمل : روسترها ملتون ، ترجمة (محمد بدوي) ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ت) ، ص١٠٨ .

(٢) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (١٣٤٥هـ ـ ١٣٩٥ هـ) : عبد الله الحامد ، ط١ ، (الرياض ، دار الكتاب السعودي) ، ص٢٧٤ .

عامة ينزع عنها في مواجهته لقضايا الكون والإنسان والطبيعة ، وما وجود الرمزية والغموض والمذاهب الحديثة في الإبداع إلا بتأثر وتأييد من تلك الدعوة ، والشعر السعودي ليس بمعزل عن واقع الإبداع العالمي ، وإدراكا لهذا الأمر فقد تم تسجيل أطروحة للدكتوراه في إحدى الجامعات السعودية ، [١] وعندما ننظر إلى البعد التأملي في الرثاء السعودي فسنجده متركزا في الموضوعين الآتيين :

١ـ فلسفة الموت والحياة .

٢ـ رثاء الذات .

١- فلسفة الموت والحياة

الموت والحياة من المتلازم الثنائي ، وهما ضدان متباينان ، وهما ـ أيضاً ـ من أوسع مجالات التأمل والتفكر ، وقد وقف الشاعر العربي القديم حائرا في استكناه حقيقة الموت أو معرفة أسبابها ، فهو يرى المنايا خبط عشواء كما يقول زهير في معلقته :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن يسلم يعمر فيهرم [٢]

ولكنه مع عدم معرفة أساب وقوع الموت يقر بحقيقته وحتميته وأنه أمر لا فرار منه ولا نجاء ، كما قال الشاعر الجاهلي الآخر في معلقة أخرى :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكا لطول المرخى وثنياه باليد [٣]

---

(١) تم تسجيل رسالة دكتوراه في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام بالرياض ، وعنوانها (النزعة التأملية في الشعر السعودي المعاصر) للباحث الطالب (صالح المحمود) .

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى : زهير بن أبي سلمى ، (بيروت ، دار صادر) ، (د.ت) ، ص٨٦ .

(٣) ديوان طرفة بن العبد : طرفة بن العبد ، (بيروت ، دار صادر) ، (د.ت) ، ص٣٢ .

وهكذا كان الموت قد حظي بوقفة جاهلية تقوم على الحيرة والتفكر وتنتهي إلى اليأس من تعليل حقيقة الموت ، مما يجعلنا نقول بأنها بداية لتأمل عميق وفلسفة مقبلة كانت هذه بذورها في الشعر الجاهلي .. ولكن مجيء الإسلام قد أتى لينهي هذه الحيرة ويكبح جماح ومضات الفلسفة حيالها ، فالموت قدر لابد منه وأجل قد كتبه الله على جميع الخلق : ﴿ وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَن تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ ٱللَّهِ كِتَٰبًا مُّؤَجَّلًا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ ٱلدُّنْيَا نُؤْتِهِۦ مِنْهَا وَمَن يُرِدْ ثَوَابَ ٱلْءَاخِرَةِ نُؤْتِهِۦ مِنْهَا وَسَنَجْزِى ٱلشَّٰكِرِينَ ﴿١٤٥﴾ ﴾[1] كما قال تعالى : ﴿ إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾[2] ، وهنا توقف ذلك الابتداء السابق في العصر الجاهلي والقائم على فلسفة وامتزاج الثقافة العربية بغيرها كما أشرنا مسبقا ، بعد هذا تم استئناف فلسفة الموت والحياة وبدأ الحديث عن حقيقتهما ومحاولة معرفة كنههما يبرز في الشعر العربي ، حتى نرى المعري أبا العلاء يطلق عليه ((فيلسوف الموت))[3] وفي العصر الحديث أصبحت قضية الموت والحياة أكثر ظهورا وأثرة فأصبح ((الموت متلازما للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر ، لأنه ملازم للإحساس بالزمن فرديا وحضاريا ، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري ، بالملازمة جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات وتعارض الاختبارات))[4] ، وإذا كان فضاء الموت قد أصبح أثير الخروج في جميع الأغراض والمضامين بل قد يكون غرضا لذاته فإنه سيجد مجالا أفسح عند الرثاء ، لأن السبب

---

(١) سورة آل عمران آية ١٤٥ .

(٢) سورة الزمر آية ٣٠ .

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ط١ ، (بيروت ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٩١م) ، ص٢٩٢.

(٤) الشعر العربي الحديث : محمد بنيس ، (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٩م) ، ص٢١٢.

الأول في الرثاء هو الموت بدهشته المذهلة ومفاجأته المروعة، ((وإذا كان الوجود الإنساني انطلاقاً إلى الموت ومقاومة هذا الانطلاق في آن واحد يكون السؤال : كيف تتم هذه المقاومة ؟

طريقة أساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الأمل ، طريقة ثانية أساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الحب ، وطريقة ثالثة أكثر أساسية من كليهما في هذه المقاومة هي الكلمة الشعرية ، لماذا ؟ لأن هذه الكلمة منبعها الأساسي ، أما لماذا تعتبر الكلمة الشعرية طريقة ممتازة في مقاومة الموت فذلك لأن الوجود الشعري لا يتحرك بين الأشياء على أساس إرادي ولأنه كذلك فهو لا يقتحم الأشياء ، لا يلبسها بما ليس عندها ، بل ينفتح صوبها برؤية خالصة كما تسلم ذاتها لرؤية الطفل الفرح باللعب لا غير)) [1] وعندما ننظر إلى فلسفة الموت والحياة في الرثاء السعودي فسنجد أن أول ما نلمحه تلك الحيرة العظيمة والقلق المؤرق حيال حقيقة الموت والحياة ومعرفة سرهما ، فهما لغز محير يقف أمامه الشعراء في ذهول وصمت ، مما يحدو بهم إلى التساؤل الملح والبحث عن الجواب الشافي ، ونلمح هذا التأمل في إحدى مراثي عبد السلام هاشم حافظ والتي قالها في أحد أصدقائه .. ومنها :

فتـــى كلـــه فـــورة وانطـــلاق وفي جانحيـــه أمـــان كبيـــرة
فتـــى مـــاؤه الـــوعي جـــم الـــذكاء يحـــب الوجـــود ويرجـــو ســـروره
وفي غفلة ضمه الصمت بين الحفر

....

وثالـــث بـــين بنيـــه وزوجـــه يســـاقيهم الشـــاي قبـــل الظهـــيرة
ورابـــع في غبطـــة بالطفـــولة وخـــامس يســـعى ويـــبني قصـــوره

(١) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ص٢٩٠ .

فجاء لهم طائف الموت يخفي الأثر

ومـــن مخــبري ســـر هــــذه الحيـــاة وأعجوبـــة المـــوت تـــأتي مثيـــرة

يجـــاوز عمـــــن يؤمـــــل فيـــــه ويبغـــت ناســـا بلقيـــا أخيـــره

فسبحان ربي له الغيب .. مجرى القدر

بتصريفه الروح .. يأتي ويمضي البشر [1]

ولما في النص من نزعة تأملية خالصة فقد حدا هذا أحد الدارسين عند دراستها إلى القول بأنها ((مقطوعة في الرثاء هي إلى باب التأمل أقرب)) [2] وما يهمنا هنا هو الإشارة إلى ما فيها من تأمل مع أن ذلك الكاتب قد جعل التأمل موضوعا موازيا للرثاء، بينما الصحيح أن التأمل سمة لا موضوع أو غرض ، وعلى هذا فهو يدخل في شتى الموضوعات ، ومقطوعة عبد السلام حافظ هذه تعكس صدى السؤال العاجز عن تفسير الموت ، وتركز على عنصر المفاجأة فيه ، حيث يأتي السقيم والصحيح ، والكبير والصغير دون أدنى تفريق ، وهذا المجيء هو الذي يجعل ((الحقيقة الإنسانية ناضجة للموت لحظة ولادتها ، .. والموت وجود الحقيقة الإنسانية في (النهاية)، وهذا يعني أن الحقيقة الإنسانية (وجود للموت) أي أن الموت نهاية طريق وجودها لذا هي تموت كل لحظة لأنها كل لحظة تتجه في سيرها صوب نهاية طريقها في الوجود)) [3] ، ولعل تعدد الموتى في المقطوعة (آخر ، ثالث ، رابع ، خامس) يدل على طول التأمل في موت العديد من الناس ، وهؤلاء الناس جميعا قد تفاوتت أحوالهم واختلفت أسباب موتهم ، ولكن النتيجة رجوع الشاعر حاسر الطرف حائر الإجابة (من مخبري)، بل إن الحال يثير الدهشة فيصف الموقف بـ (أعجوبة الموت) ، وأخيرا وبعد

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : عبد السلام حافظ ، ص٦١٢، ٦١٣ .

(٢) شعر عبد السلام هاشم حافظ (دراسة وتحليل) : رحمة مهدي الريمي ، ص١٧٤ .

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر : محمد العبد حمود ، ص٢٨٩ .

طول التأمل يعود الشاعر إلى رشده وإيمانه فيرجع الأمر إلى قضاء الله النافذ وقدرته التامة، وسنته الماضية في هذا الكون (.. يأتي ويمضي البشر ..) ، وهذا مؤشر على سلامة معتقد الشاعر وخلوه من الانحرافات الفكرية والأوهام المضللة ولكن تساؤله وتأمله السابق ليس إلا من قبيل صريح الإيمان ، ولذا فإنه قد يتنامى هذا النوع من التساؤل ليتجاوز الدنيا إلى الآخرة والحياة والموت إلى ما بعدهما كما نجد ذلك في إحدى مراثي الشاعر جاسم الصحيح حيث يقول:

أسائل هل هناك بحجم همي نعيم في الجنان الخالدات ؟!
وماذا في كنوز الغيب أغلى على الإنسان من كنز الحياة ؟!
أسائل ثم أسقط فوق بعضي إذا انكفأت علي تساؤلاتي
يبالغ في أذاي الموت حتى ليرجمني بأصغر من حصاة[1]

فتتراكم وتتكاثر تساؤلاته حيال الموت وما بعده ، ولكنها تظل أسئلة حائرة ، ويعكس النص حالة الشاعر في اضطرابها وقلقها ، فلا نستطيع أن نخرج من النص بمضمون واضح القصد والمراد ، حيث يحتمل النص الكثير من التأويلات والقراءة ، غير أننا ندرك حقيقتين اثنتين لا يمكن أن نختلف عليهما ، الأولى عدم وجود إجابة شافية كافية لتساؤل الشاعر حتى إنه يسقط حائرا فوق بعضه .. ، وثانيهما تأذي الشاعر بالموت (يبالغ في أذاي الموت) وقد تكون هذه الأذية لما يخترمه من أحباب وأصفياء الشاعر يوما بعد يوم ؛ أو قد تكون لخوفه وترقبه الموت في أي لحظة ، مع عدم امتناع ورود الاحتمالين معا ، ولعل من الجميل توجيه مراد الشاعر في تساؤله عن نعيم الجنان هل سيكون بحجم همه إلى رجاء أن يجد نعيما وثوابا في الجنة جزاء ما يواجهه من هم الموت سواء أكان ذلك بما يفتقده من الأقارب والأعزاء أو كان لخوفه

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٤٥٥ .

الذاتي من حدوث الموت له وإزهاق حياته في أي لحظة فهو يترقبه ويتحين تربصه به .. ، ولعل ما يدفعنا إلى هذا التوجيه وجود تساؤل آخر في مرثية أخرى نظمها الشاعر في أحد القضاة ومن أبياتها :

الغيب أغرى بالخلود شهيتي ودعايتاه : الحور والولدان

....

هل نحن في سجن الزمان رهائن أبدية وسنينا القضبان ؟

هل موتنا باب الحقيقة مغمض الـ ـعينين ما انفتحت له أجفان ؟ [1]

حيث يستشرف ما بعد الموت فيرى الحقيقة في الخلود ، والخلود هي الدار الأخرى ، وقد سماها الله بدار الخلود لتميزها على الدنيا بذلك الخلود والبقاء على حين تكون الدنيا دار فناء وتغير وزوال ، وتصبح اللغة مستغرقة الرؤية الشعرية هنا ومستلهمة لها في المفارقة بين (الخلود ـ سجن الزمان) واختيار هاتين اللفظتين يعبر تعبيرا دقيقا عن الموت الذي يبدو بصورة (باب الحقيقة) وانفتاح هذا الباب هو نهاية مدة السجن في هذه الحياة بهمومها وأكدارها وبداية الانتقال إلى الآخرة بنعيمها وملذاتها الخالدة .

وأمام هذه الشريحة التي تتصدر رؤيتها التساؤلات وتتسم بالحيرة والقلق .. أمامها نجد شريحة أخرى قد انطلقت من يقين متأكد وإيمان عميق بحقيقة الموت والحياة ، فهذا حسين سرحان في رثائه لحافظ إبراهيم يقول :

عللوا الموت أنه راحة النفس وما كان غير أصل الفناء

يرغب المرء أن يعيش طويلا ناعما بين نعمة وصفاء

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٣٥٨

ومحـــال عليـــه ذلـــك مهمـــــا ألحـف المـرء في صـــنوف الرجــاء
خلــق المــرء للفنـــاء وإن طـــــا لــت ليــالي ســروره والـــهناء (١)

والضمير في (عللوا) يوحي بتمعن الشاعر في بعض الآراء والفلسفات التي حاولت تشخيص حقيقة الموت فانتهت إلى أنه راحة للنفس البشرية ونهاية لكدحها ومتاعبها ، والواقع أن هذا الرأي لم يصدره أصحابه إلا لتبرمهم من الحياة وما فيها من اللأواء والمتاعب، وهذه النظرة إلى الموت برزت في الشعر العربي الحديث كعدوى من الأدب الغربي الحديث ، في الأدب الغربي نجد أن ((بعض الشعراء حين يلجون أنفسهم في عالم الموت لا يخشونه .. بل يصورونه راحة من عناء الأعباء التي يرزحون بحملها من جراء عالمهم المتهالك والمتشابك .. (فغوته) شاعر ألمانية الكبير ينتظر الراحة في عالمه الهادئ حيث يقول :

كل شيء مستريح هادئ
وقريباً أنت أيضاً تستريح

ويبتس شاعر انجلترا المعروف لم يكن يخشى الموت لأنه كان مؤمنا أن الموت : ((ليس إلا انتقالة من غرفة إلى أخرى)) (٢) ، فهل حسين سرحان هنا يقصد في (للوا) تلك الآراء الغربية وما سار في جادتها من الشعر العربي الحديث ؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا التساؤل بإجابة نهائية حاسمة ، ولكننا في الوقت نفسه نستطيع تحديد تلك الآراء والتعليلات لأن الشاعر قد بينها في (أنه راحة النفس) ، وهذا التعليل يتوافق مع الآراء التي بيناها آنفا ، وقد يكون جعل الضمير مجهولا من يعود إليه في النص (عللوا) نابع من إحساس فني يعكس تجاهل الشاعر لتلك الآراء وعدم إيمانه بها :

---

(١) صوت الحجاز ، بعنوان ((أنت في النابغين)) ١٣٥١/٤/١٩هـ .

(٢) سلسلة أعلام الفكر البحريني (٤) : د. مكي محمد سرحان ، مكتبة فخراوي ، (د.ت) ، ص١٣٨ .

وانطلاقة من رؤية ذاتية خالصة تفيد بأن الموت أصل الفناء وليس راحة النفس كما تزعمه تلك الآراء ، وقضية الفناء قد قررها الله في كتابه الكريم فقال: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴿٢٦﴾ ﴾ [1] ، والشاعر المسلم المؤمن بكتاب الله لا شك أنه فيما يقوله هنا قد استلهم ذلك فآمن به وأعرض عما سواه .

وكما أن الموت أصل الفناء ونهاية لا نجاء منها ولا فرار عند حسين سرحان فإننا نجد لدى محمد عواد ومحمد السنوسي نظرة الاحتقار لهذه الحياة والتقليل من شأنها ، فمحمد حسن عواد حينما ماتت أمه قال في رثائها :

أهكـــذا تنتهـــي الحيـــاة بإنســـا ... ن عظـــيم تـــأثيره في الحيـــاة ؟
أهنـــا ســـحرها الجميـــل يغطّـــى ... بـــالتراب النـــدي والظلمـــات ؟
أهنـــا مهجـــع الهـــدى والتسامـــي ... أهنـــا موئـــد النهـــى والأنـــاة ؟
أهنـــا تتلـــهف الحصـــافة والطهــــ ... ـر ويفنى التقى لدى الحشرات ؟ [2]

((فأم العواد في القصيدة ليست امرأة عادية ، إنما هي المثال الرائع الذي يطلبه العواد في كل أم ، بل هي منبع السحر والهدى والتسامي .. فنحن نلاحظ أن خيال العواد قد رسم لأمه صورة مثالية ، تصطدم بالواقع وينهار هذا المثال ، حينما تموت))[3] فيسخر من هذه الحياة ويحتقرها لأنها قد أنهت هذا الطهر واغتالت ذلك المثال الرائع ، فلم تشفع له مثاليته ، ومن هنا استحقت الحياة الاحتقار والبساطة، ومن هنا كانت ((تساؤلات العواد الدائمة وتأملاته .. تعبر عن إحساسه بالحيرة والقلق والشكوى من سر الحياة ، ومن اللغز الكبير الذي يحيط بالكون ، وليست صادرة عن

---

(١) سورة الرحمن آية ٢٦ .

(٢) نحو كيان جديد : محمد حسن عواد ، ص١٢٢ .

(٣) محمد حسن عواد شاعرا : أمنة عبد الحميد عقاد، (جدة ، مطابع دار المدني) (د.ت) ط١ ، ص٢٦.

الشاعر لمجرد التقليد والتأثر بالشعر المهجري ، بل هي صورة من نفسية الشاعر وتمزقها أمام التناقض الذي يشعر به بين الخيال والحقيقة أو المثال والواقع)) [(١)] ، وتساؤلات العواد والاستفهام المتكرر في هذا النص ليست من الشريحة الأولى التي ذكرناها مسبقا ، والتي كان تساؤلها حقيقيا يعكس قلقها وحيرتها في الحياة .. ولكنه استفهام إنكاري ، ينكر فيه الشاعر تلك النهاية المؤلمة لهذه الحياة ، أما محمد السنوسي فإنه أيضا قد سخر من الحياة واحتقرها ولكن بعاطفة مليئة بالهدوء والتسليم على خلاف ما لاحظناه لدى العواد من الغضب والغيظ على الحياة ، حيث يقول السنوسي في رثاء أحد أصدقائه :

ما حياة الإنسان في هذه الدنيـ ـيا وماذا شقاؤه وارتياحه
رحلة إن تطل تمل وإن تقـ ـصر تساوي إخفاقه ونجاحه [(٢)]

فالحياة رحلة لابد من انتهائها وقد حاول السنوسي المساواة ببين طول وقصر تلك الرحلة ، والمساواة هنا تفيد وتعضد المعنى الأساس والفكرة الرئيسة وهي احتقار الحياة وتهوين شأنها ، فطولها وقصرها لا فائدة من ورائه لما يعتور هذه الرحلة من إخفاق ونجاح ومتاعب وشقاء .

وقد نجد بعض النظرات إلى قضية الحياة والموت قد أتت منفردة في فلسفتها أو غير منبعثة من استقراء وتأثر بما لدى السابقين من الفلاسفة والمفكرين أو الشعراء أو غيرهم ، ومن هذا ما قال محمد سعيد المسلم في قصيدة قالها في رثاء نفسه وكان عنوانها (بعد الموت) ، فقد جاء فيها :

هكذا .. هكذا تمر الليالي مثقلات .. كأنها مكدودة

---

(١) المصدر السابق ، ص٢٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : محمد السنوسي ، ص٢٣٨ .

فهي حبلى بنا ولّما تلدنا تتحدى آجالنا المحدودة [1]

حيث أنشأ صورة تقوم على اتجاه معاكس للواقع المشهود ، فوجود الإنسان في الحياة (الأيام) يجعله جنينا في أحشاء أمه (الحياة) ، وولادة ذلك الجنين لا تكون إلا بعد انفصاله وابتعاده عن تلك الأم (الدنيا) ، فرحيله منها أو موته هو ولادته ، وهنا تتضح عكسية الصورة التي أشرنا إليها مسبقا ، فيصبح الموت ولادة والولادة موت ، ولعل هذا التعاكس المتقاطع مع الواقع والحقيقة منبعث من الإحساس برتابة الحياة والملل من متاعبها وأكدارها ، فرفض واقع الحياة هو الذي جعله يرفض حقيقتها ويعكس نمطيتها المألوفة ، ومن التقنيات الفنية في النص وحيث إننا بصدد فلسفة الموت والحياة تستوقفنا صورة الليالي (فهي حبلى) ، فالحمل قد جرت سنن الله الكونية على جعله محددا بفترة زمنية معلومة ، فهي في الإنسان تسعة أشهر مثلا ، كما أنها في كل فصيلة من الحيوانات لها وقت محدد معلوم ، وهذا الأمر لم يغفل عنه الشاعر حتى تكتمل فكرته ولا يوجد عليها مدخل نقدي ، فالدنيا حبلى والإنسان جنين في أحشائها وما بقي هو مدة هذا الحمل ووقت الوضع وهنا يأتي الشطر الأخير في النص (تتحدى آجالنا المحدودة) فالآجال محدودة معلومة وكل جنين معلوم متى سيولد/ يموت ، لأن الناس لا يستأخرون عن موتهم ساعة ولا يستقدمون فمدة الحمل في فكرة الشاعر التي طرقها الأجل ، والأجل قد كتبه الله وحدده لكل نفس ، وهو وإن اختلف من إنسان لآخر إلا أنه محدد معلوم مسبقا ، فاختيار (المحدودة) ووصف الآجال بذلك قد أتى مناسبا لاكتمال الفكرة وتبلورها كما أرادها الشاعر ، ولأن هذه الفكرة هي المنطلق الأساس لتجربة الشاعر في قصيدته فقد كان مطلعها :

أنا إن مت سوف أبعث حيا من جديد على حياة جديدة

---

(١) شفق الأحلام : محمد سعيد المسلم ، ط١ ، (بيروت ، مطبعة دار الكتب) ، (د.ت) ، ص٣٠.

وستنشـق ظلمـة الليـل عـن فجـ ـر وتنجـاب عـن حيـاة رغيـدة [1]

فالموت بداية لحياة جديدة ، وهي حياة من نوع آخر ولذا كان وصفها بـ (جديدة ، رغيدة) ، وفي هذين الوصفين تظهر المفارقة بين هاتين الحياتين ، ومن الواضح استلهام هذا المضمون من موقف الإسلام ونظرته إلى الحياة الدنيا وما بعدها من الحياة والخلود والنعيم في الدار الآخرة كما تضافرت على إيراد ذلك وبيانه الكثير من نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة ، وهذا المعنى القائم على النظر إلى الحياة باحتقار وازدراء أو عدم الأسف عليها لما فيها من المتاعب والكدر وكذلك لما بعدها من الحياة الجديدة والمتصفة بالنعيم والرفاهية ومفارقة الشوائب والمنغصات ، هذا المعنى كما برز عند المسلم في رثاء نفسه وعدم الأسف على الحياة فإنه قد وجد عند غيره في رثاء أقاربه ، فهذا محمد عمر توفيق حينما رثى ابنه قد ارتأى أن رحيله من الدنيا راحة له وخلاص من عذاب عظيم ، فالحياة سلسلة من المهالك ، لا غذاء فيها ولا ماء ، إذن فالرحيل عنها يصبح شيئا محبوبا ، يسعد النفس ويريح الأعصاب ، ولذا فوفاة ابنه شيء لا يثير الألم :

أحسـنت يـا بـني ، فالحيـاة الـتي فارقتـهـا مـوارة بـالألم
الشـر والجـور وعصـف الأسـى والليـل والـهم ويـرح النـقم
مـا أسـعد السـالم مـنهـا ، إذا مـر بـهـا كـالطيف أو كـالنغم [2]

ولسيطرة النظرة التأملية واستحواذها على تجربة القصيدة فقد خلى النص من الرؤية التقليدية المتكررة في رثاء الأبناء والقائمة على الندب والبكاء والصراخ ، فالرؤية هنا قد حكمت العقل المتأمل وأبعدت العاطفة بآلامها وأسفها المحزن ، وقد

---

(١) شفق الأحلام : محمد سعيد المسلم ، ص٣٠.

(٢) شعراء الحجاز : عبد الرحيم أبو بكر ، ص٢٣٨ .

سادها شيء من الهدوء القائم على التقصي في وصف الحياة وذم حالها ، وقد ركز البيت الأخير على تصوير عظم سعادة من يمر سريعا في هذه الحياة ولا يطيل فيها الإقامة والمكث .

٢ـ رثاء الذات

رثاء الذات وإن كان متعرقا في جذور التراث منذ أن أنشأ مالك بن الريب [١] قصيدته الشهيرة في رثاء نفسه إلا أنه لا يزال موضوعا غامضا كمصطلح أدبي مقنن محدود ، فهل هو مقصور على ما يقال ((حين تحين ساعة الموت)) [٢] ، أم أنه شامل كل شكوى ذاتية تصدر عن ذات قد عصفت بها الآلام والأمراض وأنهكتها المتاعب والهموم ، ثم بعد هذه الإشكالية المتعلقة بالبعد الزماني لرثاء الذات تبرز إشكالية أخرى تتمحور في الناحية الموضوعية ، فهل ينبغي قصر الرثاء الذاتي على ذكر الموت ووصف القبر وتصوير بكاء الأقارب .. إلخ ؛ أم أنه يشمل كل شكوى وتألم وينطلق إلى آفاق موضوعية أرحب ، كل هذه الأمور وغيرها تجعل رثاء الذات لا يزال يحتاج إلى تحديده وبلورته كمصطلح أدبي له حدوده الموضوعية والفنية التي تميزه عن غيره وتنأى به عن الاضطراب والضبابية العائمة ، ومهما كانت الإشكالية الاصطلاحية مترسخة أمام ما نريد الخوض فيه هنا فإننا لن نجعلها أمامنا عائقا يحول دون استثمار ودراسة جزء كبير من المادة الرثائية التي أمامنا ، كما أننا لا نستطيع إطالة الوقوف أمام قضية المصطلح والبحث فيها فنحن لا نكتب نظرية النقد ، ولو فعلنا ذاك لطال بنا

---

(١) تذكر المصادر الأدبية أن أول من رثى نفسه يزيد بن خذاق في العصر الجاهلي ، ولكن قصيدة مالك بن الريب قد كسبت الريادة في هذا الباب لشهرتها وسيرورتها .

(٢) الرثاء : شوقي ضيف ، ص٣٠ .

المقام وتشعب الاستطراد ، ولكننا سنجعل المبدأ الذي ننطلق منه هو أن رثاء الذات ما كان في تفصيل حقيقة الموت وبكاء النفس والتحرق على إسرافها في المعاصي وذكر القبر والوفاة وتأمل ذلك وتخيله في واقع الذات الراثية ، كما أننا سنقصر ذلك على القصائد التي انفردت بهذا الموضوع ولم يأت بها عارضا بل أساسا تتمحور حوله كل مضامين تلك القصائد ، ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن ما ذكره بكري أمين في كتابه (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية) من أن محمد فقي هو الوحيد الذي رثى نفسه من شعراء المملكة [١] ليس صحيحا فقد وجد في عدد من الدواوين الشعرية التي سبقت طبع وإصدار هذا الكتاب عدد من مراثي الشعراء السعوديين لأنفسهم ومنهم القستي ، ومحمد العيسى ، وعبد السلام حافظ ، ومحمد الخنيزي .. وغيرهم .

وقد تعددت مضامين رثاء الذات في الشعر السعودي ، ويبرز أكثرها بنبرة رومانتيكية عالية ، فهذا حسين سرحان يكتب قصيدة بعنوان (تداعي الجسم) فيضمنها ما يحل بالجسم من الضعف والتداعي عند اقتراب الموت :

تداعى الجسم وانحلت قواه ... وضاق اليوم من عمري مداه
كأني سوف أبصر عن قريب ... يدا للموت ، لاشلت يداه
دعاني للفناء فخفّ روحٌ ... حثيث الخطو لبّى من دعاه [٢]

فيتراءى للشاعر قرب موته حيث يتداعى جسمه وتنحل قواه ، وتداعي الجسم هنا قد يكون لما رأى فيه الشاعر من مؤشر على قرب الموت ودليل لمجيئه لأن الإنسان كلما كبر عمره وتقدمت به السنون كلما أخذ جسمه بالتضاعف والتداعي ، فرأى فيه نذيرا لذلك المصير المحتوم ، وقد يكون تداعي الجسم هنا صورة ماثلة لساعة الاحتضار

---

(١) انظر : الحركة الأدبية : بكري أمين ، ص٢٦٤.

(٢) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ص١٠٣ .

ودنو الموت حيث تنال الجسم تلك الأمور ، وتصور الأبيات مدى استجابة روح الإنسان لداعي الموت ويتركز هذا الأمر في خفة روح الشاعر حينما دعاه الموت للفناء (فخف روح ، حثيث الخطو ، لبى من دعاه) ، وهنا يتجه الشاعر إلى ذلك الروح المستجيب فيخاطبه قائلاً :

تذكر جسمك الملقى برمس عتت أحجاره وقسى ثراه
قد انشعبت عناصره وعادت كعودة غائب طالت نواه
تجد منه بقايا ذات شأن تذكر غافلا ما قد سلاه (١)

حيث يجرد الشاعر من روحه شخصا يخاطبه ويتحدث إليه ، وقد يكون في ذلك محاولة من الشاعر للانعتاق من ألم الإحساس بحقيقة الموت إذ يعدل عن التحدث عن ذاته إلى التحدث عن الروح مشخصة فتظهر ـ مثلا ـ كلمة (جسمك) بدلا لـ (جسمي) وتظهر (انشعبت عناصره) بديلا لـ (انشعبت عناصري) .. وهكذا ، ثم تتكشف بعد ذلك لغة التجريد والتحدث عن الغائب وكأن الشاعر يحاول جاهدا التهرب من التفوه بلغة الأنا فلا يبرز لديه ضمير المتكلم.

بقايا الحطم من جسم هزيل ضعيف الحول عاجله رداه
يحللها التراب ويحتويها ليمنحها النبات وما غذاه
وأنسيه صديق قد رثاه وأهمله حبيب قد بكاه (٢)

فيبرز المرثي غائبا (أنسيه ، أهمله ، رثاه ، بكاه) ولم يقل (أهملني ، أنسيني ، رثاني ، بكاني) ، وتصور هذه الأبيات الأخيرة نسيان الناس للموتى وسلوهم عند ألم فراقهم وحزن غيابهم بعد مدة قصيرة ، وهذا مما يعذب النفس

---

(١) المصدر السابق ، ص١٠٣ .

(٢) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ص١٠٥ .

الإنسانية ويكشف لها شيئا من هوانها وضعفها ، لأنها مهما كان أثرها واعتلت قيمتها فسوف تكون مع الأيام نسياً منسياً أو شيئاً تختزنه الذاكرة ولا تحضره إلا عند السؤال والبحث ، وعند احتضاره فلن يكون هناك إحساس يمتلئ بالحزن والألم على غيابه كما قد كان إبان وفاته ، وهذا الأمر قد يعذب كل نفس متأملة تستكشف وجودها وحضورها بعد رحيلها الأخير ، وهنا نجد حسين سرحان يتعمق في هذا الأمر ويجعله خاتمة حزينة لقصيدته :

وطاب الضحك من بعد انتحاب — وزال الغيم من جو غشاه

ويدلت التعازي بالتهاني — وكل دبّ فيما قد عناه

والبيتان يقومان على المفارقة التصويرية المؤلمة بين الإحساس بالفقيد ساعة وفاته ونسيانه والسلو عنه بعد ذلك .

وقد يوجد شعراء آخرون من الذين رثوا أنفسهم يصرحون برثاء الذات ويبرز ضمير الأنا لديهم متضخما ، وهنا ينكشف تعدد التجربة الشعرية في رثاء الذات لدى الشعراء السعوديين ، فإذا وجد من يحاول إبعاد ذاتيته والحديث عنها بلغة تجريدية فقد وجد من ركز على الاتجاه الذاتي ، ولعل دافع أصحاب القسم الأول أن تأخذ تجاربهم طابع العمومية فتنسبك في مجال التذكير والوعظ لكي يحس القارئ فيها تألم المبدع ومعاناته ، على حين تكون دوافع أصحاب الاتجاه الذاتي تعميق تجربة رثاء الذات والإحساس بها واقعا خاصا يباشر النفس فيهذبها ويحد من نزواتها وتغافلها ، فهذا عبد السلام هاشم حافظ يرثي نفسه بقوله :

لو لم أمت بالأمس أو يومي — الذي ألقاه بالجهد المرير

فغدا سأمضي لولبا صدئا — براه القيد والنظر الحرور [1]

---

(١) أنوار ذهبية : عبد السلام هاشم حافظ ، ص٧٩

وتتكون القصيدة من ثلاثة وثلاثين بيتا مليئة بأحاسيس اليقين الذي ملأ قلبه وغمر نفسه فجعلها تنتظر موتها دون خوف أو عناء ، وقد درس أحد الباحثين هذه القصيدة وخصها بمزيد رصد وتحليل فوصفها بـ ((بدا [الشاعر] يرثي نفسه حقيقة ، وتختلط مشاعره نحو الموت فهو يتمناه ويعتقد يقينا أنه ملاقيه ، ومن ثم يرثي نفسه متخيلا أنه مات حقا ، وتنساب ألفاظه وتعبيراته بسيولة وتدفق عاطفي شديد ، وهو ما يدل عليه قوله : (لو لم أمت بالأمس أو يومي .. فغدا سأمضي ، الموت يصحبني رفيقا)) [1]، ويبدو أن قلق الشاعر واضطرابه النفسي إزاء هذا الموضوع الذي يتحدث فيه قد نال تأثيره شيئا من تكوين الرؤية وتأسيسها في النص ، ويلحظ هذا في أول النص حين قال : (لو لم أمت بالأمس أو يومي) حيث إنه يتحدث في يومه ذاك فلماذا قال لو لم أمت بالأمس ، والأمس قد مضى وانتهى ولم يمت فيه وها هو يعيش اليوم ، فكان الأصح أن تكون الجملة مقتصرة على الزمنين الحاضر والمستقبل وحتمية موته في أحدهما ، أما أن يكون احتمال موته في أيامه الماضية داخلا كعنصر ثالث مع هذين الاحتمالين فشيء لا يقبله المنطق ولا يقره العقل السليم ، ولكن ذلك قد يكون نتيجة اضطراب وقلق نفس الشاعر كما سبق ، أو أن يكون الشاعر يهدف إلى تأكيد وتثبيت حتمية الموت بقوة شديدة فأدخل جميع عناصر الزمن (الماضي والحاضر والمستقبل) ، ولكن التأكيد بمثل هذا الأسلوب قد يكون مستفزا وغير مستساغ لما يحدث من ارتباك المضمون وضبابيته ، ومع ذلك فالملاحظ في هذا النص حضور ضمير المفرد وتضخم النزعة الذاتية في النص (أمت ، أمضي) على خلاف ما كان لدى حسين سرحان في الأنموذج السابق ، أما هنا عند عبد السلام هاشم فقد تكثفت الأنا ، ومن ذلك قوله :

---

(١) شعر عبد السلام هاشم حافظ ، دراسة وتحليل : رحمة الريمي ، ص١٧٧ .

ها قد رحلت بعنصري ، ويمسمعي ندب الصغار الأثير
وتركت قبرتي وخلوة مكتبي ويدا تخـط لها المصـــير
ولسوف أمضي ساعيا كالعاديات إلى قناديـلي أطـــير
والموت يصحبني رفيقا واعيا .. للرب يمنعني الهـجير (١)

ومع حضور الذاتية وكثافتها إلا أن الشاعر كـان أكثر تماسكا وثباتـا أمـام الموت فهو يستقبله بنفس راضية وغير آبهة بغيلته أو خائفة من مفاجأته ، فالشـاعر يرحـل طائعا ويترك مختارا ويمضي قاصدا (قد رحلت ، تركت ، سوفي أمضـي) ، وهنـا تـبرز قيمة الذاتية حيث تكثفت لاعتداد الشاعر بها ، وليقينه أن الموت سيواجهه مفـردا ولـن يجد أي معـين بشـري أو مـادي ، وكمـا قامـت دلالـة الألفـاظ بإبراز هـذا الشـعور فـإن الصـورة الشـعرية قـد لعبـت دورهـا في هـذا المجـال فالشـاعر سـوف يمضـي سـاعيا كالعاديات ، وهي صورة تعكس ما لدى الشاعر من عزم وإصرار علـى مواجهـة الموت والسعي إليه بسرعة ورضا ، وبهذا يصبح النص قـد أخـذ تحـولا مـن ذلـك الاضـطراب والقلق الدلالي في مطلعه إلى اليقين والثبات والإصـرار ، وقـد يكـون هـذا لأن الشـاعر قد خاض هذه التجربة الشعرية (رثاء نفسه) دون سابق دربة ومران ، وقـد وجـد هـذا النص متوحدا في موضوعه وقصده داخل إنتاج الشاعر الإبداعي .

وكما استسلم عبد السـلام هاشـم لفنـاء ذاتـه وقابلـه بنفس مطمئنـة راضـية فـإن محمد حسن فقي يتعمق في نزعة تأملية وفلسفة تفصيلية في إثبات ذلك الرضا ويتجـه إلى قبره متحدثا إليه فيقول :

مقبرتي ، هل أنت لي روضـة فيحاء أم أنت كهذا الجحيم
لا لست أشكو فيك حر الجوى وفيـــك لي ألف ولي حميـم

---

(١) أنوار ذهبية : عبد السلام هاشم حافظ ، ص٧٩

النفح والنضرة في صحبتي لهم ، وأفيائي ، وحلو النسيم

هل هم رميم في الثرى هامد أم أنني من بعدهم كالرميم (١)

حيث يناجي مقبرته مناجاة الصديق المحب والخليل المتشوق ، فيقيم بنية تقابلية بين المقبرة والدنيا أو الحياة ولكنه يصف الأخيرة بالجحيم ، على حين يرجو أن تكون الأولى (المقبرة) روضة فيحاء ، وفي هذا ما يشعر بسخطه وتبرمه من الدنيا بمتاعبها ونكدها المضني ، ثم يمضي في تعداد مميزات مقبرته ، ويتنقل من التصور الديني الذي أملاه الشرع المطهر وذلك بكون قبر المؤمن روضة من رياض الجنة .. ينتقل إلى من تضمه تلك المقبرة من أصدقائه وأقربائه ، وأن ذهابه إليها سوف يجمعه بهم ، ويصور ما يعانيه بعد فراقهم ، فالشاعر هنا قد عمق وأصل تفضيل المقبرة وما ينتظره فيها من دواعي السعادة والسرور ، ثم بعد ذلك ينتقل إلى مناقشة قضية أخرى تتعلق بضيق الناس ونفرتهم من الموت وبكائهم على من يموت :

مقبرتي يبكي الورى غفلة موتاهمو ـ مثلي ـ فيا للغباء

وكيف يبكي من عداه الردى من ناله ؟ كيف استحق البكاء ؟

أيهما أولى بهذا الأسى ينصب في الدمع وهذا الرثاء

هل هو هذا الميت، رهن البلى أم هو هذا الحي رهن البقاء (٢)

وهنا يلحظ أن هذه الأبيات قد نالها شيء من الركاكة الأسلوبية ولعل ذلك راجع إلى نزعتها الفلسفية البحتة والقائمة على التقسيم والتفصيل في حال الناس تجاه الموت ، وكل هذا التأمل والتقسيم إنما يسوقه الشاعر لإثبات ما أشار إليه مبتدئا وهو قبول الموت والائتناس به هروبا من تعب الحياة ، ولذا يقرر الشاعر في مقطع يلي

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر محمد حسن فقي : ٣:٥١٢ .

(٢) المصدر السابق .

المقطع السابق قائلاً :

أيتهـــا الأصـــداء .. إن الشـــرى لـو يعلـم النـاس لصـدر حنـون
لشــد مــا أهفـــو إلى مرقـــد ترقـد فيـه كـل هـذي الشـجون (١)

والواقـع أن محمـد حسـن فقـي وإن كـان معروفـا بنزعتـه التأمليـة تكثيفـه الألم والتشـاؤم في تجربتـه الشـعرية إلا أنـه في هـذه القصـيدة قـد سيطر عليـه الفكـر وشـغله التساؤل والتأمل عن الرثاء الحقيقي للذات ، فغاب الانفعال الوجداني وغرق النص في تلك التساؤلات الحائرة ، وليست هذه التجربة منفردة في إبداع محمـد فقـي ، ولكـن لـه قصـائد أخرى قـد رسـخ فيهـا مضـامين أخـرى ، ومـن تلـك النمـاذج قصـيدة لـه كـان مطلعها :

يــوم أن يصــبح الــتراب وطــائي وأنـــا فوقـــه وليمـــة دود (٢)

وفي هـذه القصـيدة يركـز الشـاعر علـى قضـيتين أساسـيتين ويؤصـلهما في النـص بـين الفينـة والأخـرى ويحـاول أن يـرد جـل أفكـار قصـيدته إليهمـا ، الأولى كمـا يوضـح المطلـع السابق تتعلق بالدود وما يفعله بجسد الإنسان بعد موته ، وقد عمق الشاعر ذلك في قوله :

فرأيت الديدان تجري حوالي جياعــا فذدتها بذراعــــي
فتجمعن حوله وتراكضن .. فقالت روحي .. أطعن الدواعي
لا تذدهن إنهن جياع .. فدع الجسم هامـدا للجيـــاع
لا تخفهن لست تشعر بالنهش .فقد عدت كالثرى في البقاع (٣)

وفي هذه الأبيات يسترسل الشـاعر في تصـوير مـا يفعلـه الـدود في جسـد البشـر ، وفي البيـت الأخير يتكشـف مـراد الشـاعر مـن هـذا الأمـر وهـو بيـان الضـعف البشـري

(١) المصدر السابق .
(٢) الأعمال الكاملة : محمد حسن فقي ، ٥/٤٢٠ .
(٣) المصدر السابق .

وعجزه عن أدنى مقاومة ، حيث تخاطبه روحه وتشعره بأن جسده لا يشعر بالنهش وأنه قد أصبح كثرى البقعة في عدم إحساسه وشعوره والواقع أن النص قد تضمن تأصيلا للفكرة الصحيحة التي بينها الإسلام ، وهي حياة الروح ، وهذه هي القضية الثانية في النص فالروح هنا تتكلم وتخاطب الجسد على حين يبدو الجسد كالثرى دون إحساس أو حياة ، ويؤصل بعد ذلك هذه الفكرة مبينا ما يجده المؤمن من نور ونعيم في قبره مستلهما بذلك ما ورد من أن القبر روضة من رياض الجنة :

عدت للصمت فترة .. فرأيت اللحد نورا يشع .. والدود رفقا
والثرى باردا ترف به النســـــمـة سكـرى فما أرق وأنقـى
كيف من أين لست أدري فلحدي مصمت الهول ما أرى فيه خرقا [1]

ولا تزال حيرة الشاعر وتساؤله قائما لعجزه عن تحليل ذلك النور وتلك الحياة البرزخية ولكن هذه الحيرة لا تستمر مع الشاعر المؤمن والممتلئ قلبه بأدلة الدين وسنن الشريعة المطهرة فإذا به يقول :

إنما النور والظلام وما في الكـون هذا من تالد وطـريف
رهن لفظ فرد وقد قيل فاحمد صاحب القول صاحب التصريف
يا محيل الظلام نورا إذا شاء لمـا شاء قد لمست الدليـلا
في حفيري في غيهبي في دنى الدود تنـورت بينها المستحيلا
عدت حيا بعد الممات لحين فإذا بالحفـير يغـدو جميـلا [2]

ثم يستمر النص مبينا ما يجده الشاعر في قبره من فرحة وابتهاج وما يحس به من راحة وسرور ، فيقيم مناجاة طويلة بينه وبين روحه معمقا من خلالها تصوير النعيم

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد حسن فقي ، ٥/٤٢٠ .

(٢) المصدر السابق .

الذي يلقاه المؤمن في قبره ، وعند النظر في هذا النص يلحظ أنه قد سيطرت عليه النزعة الفردية والتعبير الذاتي ، كما أن الشاعر قد تخلص فيه من تساؤله وحيرته وأوهامه عن طريق الالتجاء إلى الإيمان بعالم الغيب وما فيه من نعيم وعذاب يبدأ مع الإنسان منذ مفارقته الدنيا حيث يكون القبر المحطة الأولى لذلك الأمر ، والواقع أن محمد فقي مع كثرة تعمقه التأملي ونزعته التشاؤمية التي يشوبها - غالبا - شيء من الحيرة والقلق إلا أنه في هذا النص قد تغلب على ذلك كله وانتهى من جميع أوهامه بأسلوب إيماني ويقين إسلامي صحيح .

وكما تأصلت فكرة حياة الروح لدى محد فقي فإنها برزت عند محمد المسلم بصورة أكبر وآكد دون أن تتقدمها التساؤلات أو ينتابها الاضطراب ، وذلك في قصيدته (بعد الموت) حيث يتحدث ((متخيلا نشأته الأولى ، التي كان فيها - كما يتخيل - زهرة في روض بهيج ، يباكره الندى ويراوحه النسيم ، ثم يتصور روحه بعد الموت قد عادت سيرتها الأولى ، كائنا لطيفا ، وهو منهج خيالي محلق ، يذكر بآراء قدماء الفلاسفة حول نشأة الكون ، وبآراء الهنود حول تفاسخ روح الإنسان بعد موته ، إلى جسد حيوان أو إنسان ، وأسطورة (ميلاد زرادشت) في الأساطير الفارسية)) [1] ، وقد باشر المسلم موضوعه منذ ابتداء القصيدة :

أنا إن مت سوف أبعث حيا من جديد على حياة جديده

وستنشق ظلمة الليل عن فجرٍ وتنجاب عن حياة رغيده [2]

وواضح أن الشاعر قد رأى في موته انعتاقا من قيود الحياة وما يعانيه فيها من تعب وآلام ، وقد أكد بعد ذلك على هذا الأمر حين يرى الحياة سجنا والموت خروجا

---

(١) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن : عبد الله الحامد ، ص٢٧٥ .

(٢) شفق الأحلام : محمد سعيد المسلم ، ط١ ، (بيروت ، مطبعة دار الكتب ، د.ت) ص٣٠ .

من ذلك السجن وأغلاله المثقلة :

سوف أمضي نحو السماء طليقا سابحا في الفضاء كالنور حرا
تاركا خلفي التراب وسجنا عشت عمري به أكابد أسرا
سوف ألقي غلي وأفلت من سجني وأغدو في الكون روحا وفكرا [١]

غير أن هذه القصيدة قد استغرقها مضمون السأم من الحياة والاستبشار بالموت ورؤية السعادة والابتهاد فيه .

وفي الحقيقة أن هذه النماذج التي تستبشر بالموت وتصوره ابتداء لحياة سعيدة وجديدة لا تعدو أن تكون تأصيلا لإيمان مترسخ ومعان يقينية في قلوب المؤمنين ، أما شبح الموت وما يجده الإنسان من فزع تجاهه وما يخافه من طارقه فهو أمر فطري لن تستطيع الفكاك منه نفوس الإنسانية ، والله سبحانه وتعالى قد فطر الناس على هذا الشيء كابتلاء وامتحان لهم ، وهنا يصبح الحديث عن شبح الموت وخوف النفس من قدومه وتصوير ذلك بأسلوب فني أمرا منشودا لأنه ينقل واقعا نفسيا ، ومن النماذج التي قيلت في رثاء الذات فركزت على هذا الأمر قصيدة بعنوان (احتضار) لعبد الله ابن سليم الرشيد وفيها يقول :

ويلاه ، وآه من حدق
ترقبني من خلف الباب
(.. الموت ..)
وندّت زعقات صفراء
الموت .. الموت .. الموت
وتطلّ شفاه وعيون :

---

(١) المصدر السابق ، ص٣٠ .

ـ من هذا ؟ ما هذا الصوت

ـ لا شيء فعودوا .

مسكين تأكله الأوهام [١]

ويلحظ كثافة الحركة الصاخبة في النص ، حيث الزعقات والشفاه والصوت المتساءل عنه ، كل ذلك والشاعر يمكث متوحدا في غرفته ، وبعد هذه الأصوات والتخيلات يأتيه العوّاد فلا يجدون شيئا يستدعي ما حدث منه فيرجعون مقتنعين بأنها مجرد أوهام وتخيلات تنتاب الشاعر في عزلته ، مما يجعل النص يصور ساعة الاحتضار ، تلك الساعة التي يعاني فيها المحتضر السكرات ويشاهد الأهوال ويعيش معاناة النزع دون شعور من حوله أو إحساسهم بما يعانيه ، ثم بعد ما يأتيه العوّاد ويخرجون من عنده تعود إليه إطلالة الموت مرة أخرى ، وهنا يبرز دور الوحدة كإطار مكاني لهذه التجربة الرثائية الذاتية :

وإذا بالموت

قد دخل على أطراف أصابعه

يفتح دولابي

ينثر حاجاتي وثيابي [٢]

وهنا يأخذ تأمل الشاعر تعمقا بعيدا في قضية الموت وما بعد الرحيل ، حيث يشخص الموت وقد دخل فجأة وبتسلل واحتراف ليفتح دولاب غرفته وينثر حاجاته وثيابه ..، والموت هنا إنما فعل ذلك لعلاقة السببية لا غير ، حيث إن الإنسان بسبب موته وابتعاده عن أهله وأحبابه فإن ذلك ما يفعلونه بأشيائه من بعده ، ولم يرد الشاعر

---

(١) خاتمة البروق : عبد الله ين سليم الرشيد ، ص١٠٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٠٧ .

إسناد الفعل إليهم لأنهم إنما فعلوا ذلك مكرهين لاقاصدين ، ولكن السبب الأساسي في حدوث هذا الشيء هو الموت بمفاجأته المذهلة .

ومع استمرار النزعة التأملية وذهابها بعيدا في هذه القصيدة إلا أن الشاعر لم ينسه ذلك الاستغراق الإيمان بالله واليقين برحمته وقدختم قصيدته بقوله :

فإليّ
يا نفحة مغفرة الرحمن
إليّ . . إليّ . . [1]

ويعكس التكرار (إلي .. إلي) إلحاح الشاعر وطلبه المستحث لرحمة ربه وعفوه ذلك الشعور المنبثق من إيمان راسخ بقدرة الله ووحدته وعفوه وعقابه وإعراض عما سوى ذلك من ضلال وترهات ، وقد احتوى النص على كثير من الأسطر الشعرية التي قد تضمنت ذلك الشعور .

أما أحمد إبراهيم الحربي فقد كتب قصيدة في رثاء ذاته تكونت من خمسة مقاطع ، وكان يختم كل مقطع بعبارة محوريةهي (رحم الله الفقيد) ومن أسطر النص قوله :

غرق الصمت بحلقومي
وسالت في لهاتي
سكرات الغرغرة ..
مسرحت صدري
غدوًا ورواحا . .
حشرجات وقفت في الحنجرة [1]

---

(١) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص١٠٩ .

حيث يصور سكرات الموت وما تعانيه نفسه من منازعة الروح ، ثم يستمر في تصوير ذلك النزع وتفصيل ما يحدث فيه للإنسان إلى أن يصل على آخر قصيدته وهناك تتغير العبارة المحورية (رحم الله الفقيد) إلى :

هكذا العمر احترق

أحسن الله عزائي

أحسن الله عزائي في الفقيد !! (٢)

حيث توجه بالعزاء إلى نفسه في نفسه ، ولكنه جعل المعزّى به غائبا (الفقيد) للإيحاء بغيابه ومفارقته الحياة .

ومن الذين رثوا أنفسهم الشاعر حجاب بن عبد الله بن نحيت حيث يقول في قصيدة مخطوطة :

ضعـــوني علـــى جـــنبي الأيمـــن ... إذا رفـــض الجســـم أن ينثنـــي

وخطـــوا علـــى القـــبر عبـــد الغفـــور ... وإن كنـــت بـــالأمس عبـــد الغـــني (٣)

وفي استخدامه لـ (عبد الغفور ، عبد الغني) ترميز إلى ما كان يريده الإنسان في حياته وما تطلبه النفس بفطرتها من الغنى ومتطلبات الحياة ، على حين تتحول هذه الإرادة والطلب بعد موت الإنسان فتصبح تطلب المغفرة والرحمة ، ولذا طلب الشاعر أن يخط على قبره (عبد الغفور) بعد أن كان قبل موته (عبد الغني) .. وهو إلماع فني جميل .

أما الشاعر الشاب سعود اليوسف فقد جاء في ديوانه (غروب زمن الشروق) عدد من قصائد رثاء الذات التي كتبها عند إدخاله إلى غرفة العمليات في المستشفى ،

---

(١) تقاسيم على جذع نخلة الوادي : أحمد إبراهيم الحربي ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ) ص١٧ .

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) قصيدة مخطوطة .

وقـد تنوعـت رؤيتـه الشـعرية في تلـك القصـائد، ومنهـا قصـيدة بعنـوان (وصـية عاشـق عليل) ومن أبياتها:

إذا قبضت روحي وفاضت إلى ربي ... فلا تكثروا من لطم خدّ ومن ندب
وخطوا على قبري (قضى العمر يائسا) ... كأن الأسى ما حل إلا على قلبي
وبلغ أبي مني السلام فإنه ... كفاني بعد الله ما اشتد من خطب
وقولوا بلين للحبيبة : إنني ... قبضت على الذكرى فهل حفظت حبي
إذا كنت يا حسناء حافظة الهوى ... فموتي كما قدمت كي تقبري قربي[1]

ثم ينطلق الشاعر بعد ذلك مستطردا استطرادا طويلا في ذكرياته مع محبوبته وما كان يقوم به من الوفاء للحب والعشق ، ثم هام متخيلا عدم وفائها له بعد موته وأخذ يعاتبها على ذلك التنكر ، ثم ختم قصيدته بقوله :

فيا طير بلّغها بلحن محبتي ... إذا قبضت روحي وفاضت إلى ربي
فهذي حياتي عشتها موقد الحشا ... بنار الهوى حتى قضيت بها نحبي[2]

والواقع أن قصيدته تعد تجربة فريدة في رثاء الذات ومع ما تتمتع به من صدق فني إلا أنها قد أسهبت في مضمون التشبيب فنأى بها ذلك عن رثاء الذات، وقد يكون

---

(١) غروب زمن الشروق : سعود بن سليمان اليوسف ، ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٢هـ) ، ص١٠٤.

(٢) المصدر السابق ، ص١٠٦ .

مرجع ذلك إلى عمر الشاعر وما يستهوي الإنسان في هذا العمر من نزوة الصبا ووله العشاق، وقد يكون الشاعر قد خاض غمار هذه التجربة دون قصد حقيقي، ويلحظ عدم التوافق بين مطلع القصيدة وخاتمتها ، ولكنها مع ذلك قد نالت تألقا فنيا رغم ما اعتورها من تفاوت في المضمون .

الباب الثاني : الأبعاد الفنيـــة

- الفصل الأول (بناء القصيدة)

١ــ العنوان .

٢ ــ المطلع .

٣ ــ التخلص .

٤ ــ الترابط .

٥ ــ الخاتمة .

٦ ــ شكل الكتابة .

الفصل الأول

بنــــاء القصــــيدة

• العنوان • المطلـــــع • التخلص

• الترابط • الخاتمة • شكل الكتابة

١- العنوان

عند النظر إلى التاريخ الأدبي فإننا نجد أن العرب لم يكونوا يعتنون بالعنونة أو يقيموا لها بالا ، ولكنه قد وجدت إرهاصات متفرقة تؤكد وجود العنوان / الاسم للقصيدة ، وخير ما يمثل هذا (المعلقات) ، حيث إن العرب قد سموا تلك القصائد السبع أو العشر المعلقات ، ثم بعد ذلك تطور مجال التسمية أو العنونة ، وبرز بصورة وصفية فوجدت (الفاضحة ، الدامغة ، ...) ، كما وجدت تسميات لبعض القصائد تقوم على اشتقاق ذلك من قافيتها فيقال ميمية أو نونية أو بائية .. إلخ ، والملاحظ أن هذه العنونة لم تكن بقصد من الشعراء ، ((ولم تبرز عنونة النص الشعري إلا في القرن الخامس ـ على الأغلب ـ حين عمد أبو العلاء المعري إلى تسمية ديوانه بـ (الزوميات) أو (لزوم ما لا يلزم) ، وإذا كان هذا العنوان أقرب إلى الوصف أو بيان الجنس القولي فإن ديوانه الآخر (سقط الزند) يحقق مفهوم العنوان كما نريده اليوم ، وهو بهذا رائد في مجال عنونة الأثر الشعري ..)) [1] ، وهكذا بدأ الاهتمام بالعنوان في

---

(١) مجلة عالم الكتب : عبد الله بن سليم الرشيد : مج ٢٥ ، ع٣- ٤ ، (ذو القعدة ـ ذو الحجة ١٤٢٤هـ : المحرم ـ صفر ١٤٢٥هـ) دار ثقيف للنشر والتأليف ، ص٢٧٤ .

الشعر العربي ينمو وتزيد العناية به حتى وصلنا العصر الحديث وفيه صار للعنوان مقام أولي وأصبح عنصرا مهما في رسم التجربة الإبداعية ، حيث يصبح العنوان أول العتبات الإبداعية للدخول في التجربة الشعرية ، ((فالعناوين وعناوين الفصول والتقسيمات الفرعية والعناوين الفرعية تمثل كلها إشارات تدل القارئ على النسق الذي يريده الكاتب لعرض فكرته))(١) ، ويشير الدكتور عبد الله الرشيد إلى أبرز الأسباب التي أعانت على ظهور العنوان في الشعر العربي الحديث فيذكر منها ((التأثر بنماذج الأدب الغربي التي يعد العنوان أساسا فيها ، وتلاقح الثقافات بين الشرق والغرب ، وتحول المتلقي من مستمع في محفل إلى قارئ في مكتبة .. ثم إن آلية النشر في الصحافة حتمت على ما ينشر فيها أن يكون معنونا ،حتى لو كان خبرا عابرا ، ومع ذلك يلاحظ أن عنونة القصائد لم تظهر في الصحافة ظهورا فنيا ناضجا إلا بعد الحرب العالمية الأولى ، وجاء ذلك بعد جنوح القصيدة الحديثة إلى الوحدة العضوية دافعا لعنونتها ، وتيسير وضع العنوان لها))(٢) ، والواقع أن المجازفة بالقول إن العنونة ازدهرت في أدبنا نتيجة التأثر بالأدب الغربي وتلاقح الثقافات قد لا يكون صحيحا مطلقا حيث إننا قد وجدنا في تاريخنا بداية نمو العنوان والاهتمام به منذ عدة قرون كما لحنا ذلك في دواوين أبي العلاء المعري ، ولكن الأقرب أنه من قبيل نمو الظاهرة الأدبية وازدهارها وما يطرأ عليها من التحولات بفاعلية الزمن المنطلق ، ولذا فإننا قد شهدنا الكثير من التطورات في تاريخنا الأدبي بارزة في جل الأغراض الأدبية وملامحها الفنية المتعددة ، وفي الشعر السعودي بدأ الاهتمام في العنونة كما هو في غيره من الآداب العربية الأخرى ، وقد تابع هذا الموضوع في البحث والدراسة أحد الباحثين فأصدر

---

(١) تحليل الخطاب : ج.ب. براون ، ج. يول ، ترجمة (د. محمد الزليطي ، د. منير التريكي) (الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٤١٨هـ) ، ص٨ .

(٢) مجلة عالم الكتب : عبد الله بن سليم الرشيد : مج٢٥ ، ع٣-٤ ، ص٢٧٤ .

بحثـاً مسـتقلاً في ذلـك رصـد فيـه جميـع جوانـب هـذا الموضـوع وبداياتـه وتياراتـه الإبداعية[1]، ولكننا هنا نحتاج إلى دراسة أدق من ناحية الموضوع ، لاقتصارها على الرثاء ، وما يهمنا هو مدى التلاؤم بين عنوان المرثية وموضوعها أو كونها أداة إبراز لها قوة خاصة بحيث يفترض في الجمل والمضامين أن تأتي متناسبة من الحقل اللغوي والدلالي للعنوان [2] ، وهنا يستلزم الأمر دارسته في قسمين مستقلين ، أولهما عناوين المجموعات الشعرية في الرثاء ، وثانيهما عناوين القصائد الرثائية كما يلي :

أ) عناوين المجموعات الرثائية

من المهم هنا أن نعي بأن أغلب المجموعات الرثائية توضع عناوينها من قبل غير الشعراء ، فهي في أغلب أحوالها تجمع مراثي العديد من الشعراء ، والذي يقوم بجمع وتصنيف هذه المراثي ليس الشاعر المبدع ولكنه قد يكون كاتباً أو مؤرخاً أو .. غير ذلك ، وقد تكون مؤسسة صحفية أو دار نشر معينة ، وعلى هذا فإن النظر إلى هذه العناوين على أنها ملمح فني أو عنصر مهم في التجربة الإبداعية لا يمكن أن يصدق في تلك المجموعات ، ولكن وبما أن من متطلبات النقد الحديث كما أشرنا آنفا ضرورة الوقوف على العنوان فإنه لا بأس من المرور على ذلك مرورا عابرا ، فالعنوان عنصر مهم من عناصر تكوين التجربة الإبداعية ، وتنقسم هذه المجموعات إلى قسمين هما :

أولاً: عناوين المجموعات والدواوين الرثائية وتنقسم إلى نوعين كما يلي:

أ) مجموعات تضم العديد من الشعراء

ويتميز هذا القسم بأن عناوينه في الغالب تكون مما أشرنا إليه مسبقا ، حيث تضعها دور النشر أو بعض المؤرخين أو الكتاب المبدعين أو الشعراء بالأصح ، ومن

---

(١) انظر : المصدر السابق .

(٢) دينامية النص : محمد مفتاح : ط١ ، (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٧م) ، ص٦٠ .

عناوين هذه المجموعات (الثلاثاء الحزين)[١] وقد جمع فيه مؤلفه شيئا مما قيل في رثاء الملك فيصل ـ رحمه الله ـ والواقع أن هذا العنوان وإن كان متقدما في تاريخ نشره بل قد يكون سابقا ورائدا في مجاله ـ المجموعات الرثائية في الشعر السعودي ـ إلا أنه قد حمل لمحة إبداعية ، فأبرز العنصر الزماني محددا بالتاريخ والوصف ، كما أن ذلك العنوان يصلح أن يكون صادقا على كل قصيدة احتوتها تلك المجموعة ، وكذلك قام مؤلف آخر بجمع عدد من تلك المراثي مع بعض المقالات التأبينية في كتاب أسماه (آلام وآمال)[٢] ، وكما أن عنوان المجموعة السابقة قد برز فيه عامل الإبداع فإن هذا العنوان قد حظي بتلك السمة ، وقد كان رائدا في صدقه على ما طرأ من تطور في فن الرثاء ، ونعني بذلك تحول مضامين هذا الفن وانطلاقها إلى ما كان منحسرا في فنون أخرى غير الرثاء كالمدح والفخر وما إلى ذلك .. ، ونستطيع أن ندرك هذا التطور في العنونة حينما نوازن بين هذه المجموعة (آلام وآمال) ومجموعة أخرى قد احتوت على بعض من مراثي الملك فيصل أيضا وكان عنوانها (دموع وآلام) للمؤلف علي بن أحمد الصفراني ، حيث إن هذا العنوان الأخير لا يزال متقوقعا في المفهوم التقليدي للرثاء والقائم على البكاء والحزن ، والكلمتان (قطبي العنوان) تحملان معنى واحدا ومن دوال مفهوم متوحد وهو الحزن ، أما (آلام وآمال) فالكلمتان (قطبي العنوان) فيه تقومان على أساس من التضاد وتحققان شيئا من التطابق في مفهومه البلاغي المشهور ، وإذا كان هذا التضاد والتجانس بين الكلمتين يمنح العنوان إيقاعا موسيقيا وفنيا خاصا ؛ فإن الأجدر من ذلك بالملاحظة والوقوف هو مضمون العنوان وما يحمله من إبداعية جديدة ، فالجزء الأول منه (آلام) شيء طبعي ومطرد في الرثاء ، ولكن الجزء الأخير

---

(١) الثلاثاء الحزين : عبد العزيز أحمد شكري .

(٢) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب .

(آمـال) هـو مكمـن السـر الجديـد والتطـور المقصـود ، فكيـف يتحـول الرثـاء إلى آمـال وكيف تتم بلورة مضامين بكاء الملك الفقيد إلى أمل ؟ ! ، نعم لقد اهتم العنوان بجانب مهم في تلك المراثي طالما تم إغفاله أو تناسيه إما عفوا أو لطغيان غيره عليه ، ونعـني بـه جانـب الأمـل والنظـرة المشـرقة المتفائلـة في الرثـاء ، الأمـل برحمـة الله ومـا سيعوضـه للمؤمنين الصـابرين المحتسبين، والأمـل بمـن سيخلف ذلـك الملـك مـن إخوانه لإكمـال مسيرة العطاء والنماء .. وغير ذلك من الآمال الفرعية الأخرى في غير هذين المجالين .

ومع ما حملته العناوين السـابقة مـن ومضـات إبداعيـة قـد تكـون بدائيـة في مجال عنونة المجموعات إلا أنـه قـد وجـد بعـدها مـا افتقـد هـذه السـمة مـن مجموعـات متـأخرة عنها، فافتقدت العنصـر الإبـداعي بومضته الفنيـة المؤثرة ، واكتفـت بالدلالـة المباشـرة على ما تحتويه ، أو السير على التقليدية القديمة ونمطها المعروف في العنونة والقائم على السجع والزخرفة اللفظية ، ومن تلك العناوين ما يلي :

١ – الرثاء الخالد فيما قيل عن الملك خالد ؛ جمع وإعداد / عبد المجيد بن محمـد العمري .

٢ – نظـم العقيـق في مراثـي مشـايخ آل عتيـق : جمـع وترتيـب / إسماعيـل بـن سعد العتيق ، تاريخ النشر ١٤٠٦ هـ.

٣–عيون المراثي البازيـة : شعراء الأمـة يرثـون فقيـد الأمـة سماحـة الإمـام عبـد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ : جمع وترتيب / سليمان بن محمد العثيم وفهـد الجـوعي ، تاريخ النشر (١٤٢٠هـ).

٤– ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمـد بـن إبـراهيم آل الشـيخ : جمع وترتيب / إسماعيل بن سعد العتيق ، تاريخ النشر (١٤٢١هـ).

٥ – ابن عثيمين الإمام الزاهد : جمع الـدكتور ناصـر الزهرانـي ، تـاريخ النشـر (١٤٢٢هـ) .

ب) مجموعات رثائية لشاعر واحد

وهذا القسم يختلف عن سابقه اختلافاً جذرياً ، وذلك لتولده من الذات المبدعة في الغالب وعدم تدخل العناصر الخارجية في وضع عناوينه وتأطيرها ، فالشاعر المبدع قد عايش هذه المجموعة وتابع تكونها حرفا حرفا ، وتعهدها برعايته وترتيبه القائم على الزيادة والإضافة والتعديل والتنقيح ، وقبل ذلك المعاناة الصادقة لمحتويات مجموعته ، ولكن ومع كل هذا التفاؤل المنطقي بوجود العنوان الإبداعي في المجموعات الرثائية إلا أننا نجد شحا في تفرد تلك المجموعات واستقلاليتها ، فمن النادر أن نجد شاعرا قد أفرد رثاءه في مجموعة شعرية مستقلة ، ولكننا نجد من يقسم ديوانه إلى مجموعات أو أجزاء داخلية ، بحيث يضع لكل مجموعة عنوانا يميزها عن غيرها ، وأغلب هؤلاء يكون تقسيمه قائما على أساس الفرض أو المناسبة التي كتبت فيها تلك القصائد ، وقد كان متحتما في مثل تلك الدواوين إفراد قصائد الرثاء ووضعها مفردة تحت عنوان يستقل بها ، ولكن وكما أشرنا سابقا أن أغلب تلك العناوين يقع تحت هدف بيان غرض أو مناسبة المجموعة فقد كان حظه من التألق الإبداعي والرقي الفني باهتا في أغلب الأحوال ، ومن ذلك ما فعله محمود عارف في ديوانه (ترانيم الليل) حيث وضع قصائد الرثاءوعددها ست عشرة قصيدة تحت عنوان مستقل وسمه بـ (مراثي) [١] ، وبالمثل تماما ما فعله عبد الله بن إدريس في ديوانه (في زورقي) فقد وضع القسم الثالث للرثاء وجعل عنوانه (المراثي) [٢] ، وغيرهم الكثير ممن أطلق على قصائده الرثائية نحوا من تلك العناوين مثل (بكائيات ، الرثاء ، المراثي ، رثائيات)، وواقع الحال أن أصحاب تلك العناوين من الشعراء المتميزين ومن ذوي

---

(١) انظر : ترانيم الليل : محمود عارف .

(٢) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص٨٩ .

الإبداع المتفرد مثل عبد الله بن خميس ومحمود عارف ، ومحمد السنوسي ، ومحمد بن سعد بن حسين ، وعبدالله ابن إدريس ...، ولكن نمطية إخراج تلك الدواوين قد اضطرتهم إلى وضع هذه العناوين ، فدواوينهم تجمع في غالب أحوالها جل ما لدى المؤلف الشاعر من قصائد متعددة الأغراض والاتجاهات ، وأولى وأقرب الطرق لتصنيفها هو تجزئتها بحسب الموضوع أو المناسبة ، أما لو كانت تلك المراثي قد تم تأليفها مستقلة لأصبحنا على حق في مطالبة الشاعر بعنوان إبداعي أو إيحائي متميز ، ويعضد قولنا هذا أن عناوين تلك الدواوين كما ذكرناه سابقا قد خرجت بتعبير فني مثل : (ترانيم الليل لمحمود عارف ، وأصداء وأنداء لمحمد بن حسين [١] ، وفي زورقي لعبد الله بن إدريس ، وغيرهم .

أما الذين قد جمعوا مراثيهم من الشعراء في دواوين مستقلة فلعل من أبرز ذلك ما فعله كل من غازي القصيبي وعبد الله بن سالم الحميد وجاسم الصحيح وحسن الزهراني، فقد أصدر القصيبي مجموعة بعنوان (يا فدى ناظريك) وهو عنوان إحدى قصائد الديوان وقد كانت في رثاء الطفل الفلسطيني (محمد الدرة) ، والواقع أن هذا الأمر قد أصبح ديدن أكثر الشعراء المعاصرين [٢] ، وما ذلك إلا لأهمية القصيدة المعنون بها أو قربها من نفس الشاعر ، والقصيبي قد أشار إلى ميله نحو هذا الاتجاه وحبه له [٣] ، أما عبد الله بن سالم الحميد فقد وضع عنوان مجموعته الرثائية (مالم تقله الخنساء) ، وهذه المجموعة من آخر ما نشر (١٤٢٣هـ) ، وقد ركز فيها الشاعر على الجانب التاريخي مستلهما ومستحضرا ما كتبته الخنساء ، ذلك الاسم اللامع في عالم الرثاء ، وهو هنا رمز لكل مراثي السابقين ، فالشاعر يؤكد على إتيانه برثاء

---

(١) انظر : أصداء وأنداء : : محمد بن سعد بن حسين .

(٢) انظر : العنوان في الشعر السعودي : مجلة عالم الكتب ،عبد الله الرشيد مج ٢٥ ع٣- ٤ ، ص٢٨٥ .

(٣) انظر : مسيرة شعرية : غازي القصيبي ، ٧١/١ .

جديد لم تأت به الأوائل ، والشاعر يؤكد على تجدد الرثاء وحدوث البكاء في كل حين وعدم انقضاء ذلك بانقضاء أعلامه وكتابه السابقين والمعاصرين ، لأن لكل راث تجربته الخاصة التي تفردها وتميزها الكثير من العوامل النفسية والاجتماعية والفكرية...إلخ .

أما جاسم الصحيح فقد كان عنوان ديوانه الرثائي (أعشاش الملائكة) ، وهو عنوان تأملي غريب ، ومناخ الغربة فيه ما يحمله هذا العنوان المركب من تحفيز العقلية المتلقية إلى العديد من الافتراضات والاحتمالات ، ويجيء ديوان (حسن الزهراني) المعنون بـ (ريشة من جناح الذل) منفردا في بابه ، لأنه قد أتى جميعه في رثاء والدته ، وواضح ما يحمله العنوان من خاصية التناص مع القرآن الكريم .

وهكذا فإننا نشاهد أن الاحتفاء بعناوين المجموعات الرثائية في الشعر السعودي لم يكن في حدود ما نؤمله من تألق إبداعي ولم يرتبط بالتجربة الشعرية إلا فيما ندر ، ولكن الذي يغفر هذا القصور هو قلة تلك المجموعات بل ندرتها حتى الآن ، وكذلك وضع أغلب هذه العناوين من قبل أناس آخرين غير الشعراء المبدعين ، ولكن المتوقع بل والمفترض تغير الحال في ذلك فيما سيأتي وليس ما وجدناه في دواوين (غازي القصبي وعبد الله الحميد وجاسم الصحيح وحسن الزهراني) إلا إرهاصا لعناوين متألقة في مجموعات رثائية ستحفل بها مكتبة الشعر السعودي قريبا إن شاء الله .

ثانياً: عناوين القصائد الرثائية

وفي هذا القسم تبرز السمة الإبداعية وتجدر ملاحظتها ورصدها في العنوان لمجيئه من الشاعر المبدع ، الذي قد انفعل بالتجربة الشعرية وعايشها في جميع مراحلها ، منذ كونها فكرة وحتى استوت على سوقها ، ثم بعد ذلك قد وسمها بعنوان يرى أنه الأنسب لتلك القصيدة ، والذي يفرضه المنطق أنه لا يمكن لأحد أن يضع عنوانا للقصيدة أنسب مما يضعه قائلها لمعايشته لها وسيره في ركب تكونها حرفا حرفا ، ولكن الذي يحد من إطلاق القول السابق هو عدم احتفاء بعض الشعراء بعنوان قصيدته ، بل إن هناك من يرسلها بلا عنوان أصلا ؛ لقناعته بعدم جدوى العنونة ، ولكن هذه القناعة وإن كانت مقبولة فيما مضى فإن الواقع الأدبي اليوم لا يقبلها في أغلب الأحوال ، والناقد أو الدارس عند تعرضه لأي عمل أدبي بدراسة أو تحليل لابد أن يقف بتمعن عند عنوان ذلك العمل ويتعمق فيه تعمقا تفصيليا ، على نحو ما أشرنا إليه مسبقا من متطلبات النظرية النقدية المعاصرة ، وهنا فإننا نود مناقشة السمات التي ينبغي توفرها في العنوان لكي يصبح مناسبا للقصيدة وصادقا عليها ومتألقا في إبداعيته وفنيته ، وأول هذه السمات الدلالة على المضمون ، بحيث تكون جميع أفكار ومعاني القصيدة مندرجة تحت هذا العنوان ومتناسلة من حقله الدلالي ، وثاني هذه السمات أن يكون متناسقا ومتوافقا مع الشعور والانفعالات في التجربة الشعرية ، ومن سمات العناوين الجيدة الوضوح ، والتصوير المشرق الصادق ، والتناغم الإبداعي أو الإيقاعي ، لما يحدثه ذلك من متعة جمالية لدى المتلقي ، وسوف ندرس فيما أنماط العناوين المتكررة أو الأثيرة بالخروج في شعر الرثاء السعودي .

أ) العنوان / المناسبة

وهذا العنوان يكون مشيرا إلى مضمون القصيدة بصراحة ووضوح ، والقارئ فيه يكاد يعرف المضمون قبل قراءة القصيدة والدخول إلى عالمها ، وغالب أشكاله التي

يرد بها أن يتضمن اسم الشخصية المرثية سواء كانت إنسانا أو مدينة أو معلما أو غير ذلك ، ومن هذه العناوين ما يلي :

١- مأساة الطائرة : (من ديوان في زورقي ، لعبد الله بن إدريس).

٢- إلى روح ولدي : (من ديوان مطلع الفجر ، لإبراهيم فودة).

٣- إلى جنة الخلد يا خالد : (من ديوان ترانيم الليل لمحمود عارف).

٤- مأساة جلاجل : (من ديوان على ربى اليمامة لعبد الله بن خميس).

٥- لجين : (من ديوان صدى الأشجان لحسن الزهراني).

وفي مثل هذه العناوين قد تم تحديد المناسبة والتصريح بالمرثي ، غير أنه قد يوجد عناوين أخرى تكون أكثر توسعا فلا يتحدد المرثي ولا يصرح باسمه ، بل إن هذه العناوين تصبح صادقة على كل قصيدة رثائية ، ومن ذلك :

١- رثاء : (من ديوان من نبع الحياة لعلي بن حسين الشهراني).

٢- رثاء رجل :(من ديوان ترانيم الليل لمحود عارف).

٣- إلى العزيز الراحل : (من ديوان عيناي فداك لسلطانة السديري) .

٤- دموع وأسى : (من ديوان لحن قلب لحمزة إبراهيم فودة) .

وهذه الأنواع الأخيرة من عنوان / المناسبة تكون فضفاضة وغير صادقة على مضامين قصائدها لما يعتورها من توسع غير محدود ، أما القسم الأول فهو أكثر دقة وتحديدا وإن كان كلا الأنموذجين قد أخفت بريق فنيتهما المباشرة والوضوح فألغيا لدى المتلقي نزعة التأمل والبحث والتفكر .

ب) العنوان / الوصف أو العنوان الوصفي

وهذا النمط يكون أقرب إلى الإبداع من سابقه لوجود عنصر التصوير والخيال فيه ، ويكون هذا الوصف صادقا على تجربة الرثاء في تلك القصيدة ومعبرا عنها ، وغالباً ما يكون الوصف فيه إما للمرثي أو للراثي ، وقد يكون وصفا لهول المصيبة أو

فاجعة الموت أو إحاطة القضاء والقدر ، ومن نماذج هذه العناوين ما يلي :

١- الرحيل المفاجأة : (من ديوان جراح الأمس لمطلق الثبيتي) ، فهذا العنوان قد أتى وصفا أو صورة للموت بفجأته المروعة .

٢- فقيد المفاخر : (قصيدة مخطوطة لخالد بن عبد العزيز الخرعان ، والقصيدة في رثاء الأمير فيصل بن فهد ، وعنوانها وصف للأمير المرثي ـ رحمه الله ـ .

٣- فقيد العلم ، فقيد الإسلام : (قصيدتان من ديوان الألمعيات للشاعر زاهر الألمعي) الأولى في رثاء الشيخ عبد اللطيف بن إبراهيم آل الشيخ ، والثانية في رثاء الشيخ حافظ الحكمي ، وفي كلا القصيدتين قد أتى العنوان وصفا للعالم المرثي .

٤- لا مفر !! : (من ديوان بين فجر وغسق لعثمان بن سيار المحارب) والعنوان يصف حال الإنسان أمام مجيء الموت ، وينفي قدرته على الفرار ، والقصيدة في رثاء ضحايا الطائرة التي احترقت في مطار الرياض عام ١٤٠٠هـ ، ومات جميع ركابها .

ج) العنوان المقتبس

وهو من أكثر العناوين رواجا في الشعر الحديث ، وينقسم إلى نوعين ، أولهما مقتبس داخلي أو من ذات القصيدة ، حيث يكون العنوان بيتا أو شطرا أو جزء شطر من القصيدة أو مطلعا أو خاتمة للقصيدة ، وقد يكون كلمة محورية أو مهمة في بناء القصيدة ، والنوع الثاني المقتبس الخارجي ، بحيث يكون العنوان مقتبسا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الشعر العربي أو غير ذلك ، ومن أمثلة هذه العناوين ما يلي :

١ - من ذا يقيس الدر بالأصداف : (من ديوان في زورقي لعبد الله بن إدريس)، حيث جاء العنوان شطر بيت في القصيدة وهو:

هـــو نـــادر في عصـــرنا هـــو درة مــن ذا يقـيس الـدر بالأصـداف [١]

٢ - يا فدى ناظريك : (من ديوان يا فدى ناظريك لغازي القصيبي) وقد جاء العنوان عبارة تصدرت متكررة ستة أبيات في القصيدة ومطلعها :

يــا فــدى ناظريــك كــل جبــانٍ راح مــن ألــف فرســخ يتوعــد [٢]

٣ - كلنا للحفر : (من ديوان قحط المحبة لحفيظ الدوسري) والعنوان هو العبارة التي ختمت بها القصيدة .

ويفتقد هذا النوع الإبداعية المنشودة إلا أنه قد يلتمس له ما فيه من تأكيد على أهمية ما تم اقتباسه والاحتفاء به كجزئية مهمة في البناء الشعري ، وقد حمله بعض الدارسين على النقص الفني في الشخصية الإبداعية ، فقال : ((وأظن أن أكثر ما يندرج تحته إنما وضع عجزا عن إيجاد العنوان الملائم)) [٣] .

أما النوع الثاني وهو المقتبس الخارجي فهو أقل ورودا من النوع السابق ، ولكنه مؤشر لحيز من الإبداعية أكبر ، لأنه يدل على مبدأ الانتقاء والموازنة ، فالعنوان / المقتبس الخارجي لا يتم إلا بعد فحص واستقراء ثم انتقاء ، كما أنه يحمل عنصر الموازنة بين ما تم اقتباسه في منظومته الأساس وبين ما يعضده أو يوازيه في القصيدة المجتلب إليها ذلك العنوان ، ومن أمثلة هذا العنوان :

١ - طوبى لهم وحسن مآب : (من ديوان النغم الحزين للشاعر علي النعمي).

٢ - مرثية (جزء عمّ) : (من ديوان أعشاش الملائكة للشاعر جاسم الصحيح)

---

(١) في زورقي : عبد الله بن إدريس ، ص١٧٨.

(٢) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص٩ .

(٣) مجلة عالم الكتب : العنوان في الشعر السعودي : عبد الله بن سليم الرشيد ، مج ٢٥ ، عدد ٣-٤ ، ص٢٨٠ .

وقد قالها في رثاء عدد من الشباب الذين قد توفوا بعد عودتهم من العمرة في حادث مروع .

٣- من جعفر الطيار إلى نصر جرار (من ديوان القدس أنتِ لعبد الرحمن العشماوي) ويكمن الاقتباس في هذا العنوان من استدعاء الرمز التاريخي ذلك الصحابي الشهيد (جعفر الطيار) ـ رضي الله عنه ـ وقد برزت في هذا العنوان وفي ما تضمنته القصيدة جماليات الموازنة التي أشرنا إليها سابقا وأنها عنصر إبداعي متوافر في مثل هذه العناوين .

د) العنوان التأمّلي أو الرمزي

ويأتي غالباً نتيجة القلق والتأزم الذي يعيشه الشاعر عند مواجهة الموت وفقد من يحب ، فيذهب إلى التأمل في الحياة والموت ، واسترجاع الذكريات ، فيضع عنوانا يعكس ذلك كله ، وقد يكون العنوان التأملي منبعثا من رؤية فلسفية تقوم على الإيحاء والرمز وهذا ما يجعل هذا النوع أكثر إشراقا في إبداعيته من الأنماط السابقة ، ولكنه أحيانا قد يأتي مبالغا فيه فيلفه شيء من الضبابية والغموض ، وإذا وصل العنوان إلى هذه المرحلة فإنه سيفقد بهجته وتأثيره ، وستتلاشى دلالته وفاعليته ، ومن نماذج العناوين التأملية :

١ – رعشة الذكرى : (من ديوان حروف من لغة الشمس لعبد الله بن سليم الرشيد) .

٢–عندما يكتفي الساحل الأبدي بصمت العُباب : (من ديوان من غربة الشكوى ، يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح ، للشاعر عبد الله بن عبد الرحمن الزيد) .

٣ – دمعة على قوس قزح : (من ديوان رقصة عرفانية للشاعر جاسم الصحيح) .

٤- الجبل الذي عاش بين الجبال (من ديوان الوادي المهجور لعبد الرزاق بن حمود الزهراني) .

وأحيانا قد يوجد شيء من التداخل بين أنماط هذه العناوين ، فنجد عنوانا قد اجتمع فيه أكثر من نمط ، ومن أمثلة ذلك ما يلي :

١- (علي حمود أبي طالب) دمعة من القلب : (من ديوان الأعمال الكاملة لمحمد السنوسي) .

٢ - وسام العز في وجه عائشة : (من ديوان عندما يعزف الرصاص لعبد الرحمن العشماوي) .

٣- (كوسوفا) .. غربان على نعش هابيل : (من ديوان ظلي خليفتي عليكم لجاسم الصحيح) .

وهذا التداخل بين العنوان الاسمي والعنوان الوصفي أو التأملي .. هذا التداخل إضافة إلى النمط السابق له (العنوان التأملي الرمزي) يسجل سيرورة تطورية في شعرية العناوين .. ((تنحو إلى الاتجاه بشعرية العنونة من العنوان الاسمي إلى العنوان النصي .. ومن الشعراء من حاولوا في تجاربهم الأخيرة المواءمة بين الطريقة العتيقة في العنونة (الاسمية) وما تحملهم عليه الخبرة الشعرية من شحن هذا النمط القديم بمعوضاته الإيحائية)) [١]، بحيث يصبح العنوان عتبة إبداعية أولى وبنية نصية صغرى تتقاطع بصورة أو بأخرى مع بنية نصيّة كبرى هي القصيدة أو متن النص الأدبي .

---

(١) مجلة علامات : حداثة النص الشعري في السعودية ، عبد الله فيفي ، ربيع الآخر ١٤٢٥هـ ، ج٥٢ ، م١٣ ، ص٢٠٨

٢ـــ المطلـــع

لم يختلف القدماء والمحدثون على أن المطلع من أهم أجزاء القصيدة ، وقد اتفقوا على هذه الأهمية بدرجات متفاوتة ، فمنهم من يؤكد على ضرورة الاحتفاء بالمطلع تأكيدا بالغا ويرى أنه أهم أجزاء القصيدة وأنه بمقدار جودته تكون جودة القصيدة ومدى تأثيرها في النفوس ، ومنهم من يتنازل عن بعض ذلك ، وعند القدماء برز الاهتمام بالمطلع بروزا واضحا وتردد الحديث حوله في جل كتابات النقاد القدماء، فابن رشيق يتحدث عن المطلع فيقول : ((الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة)) [1] .. ويصفه في مقام آخر فيقول : ((حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح)) [2] ، وقد تداولت كتب النقد العربي القديم المطلع بعدة أسماء ، ((منها الابتداء ، والافتتاح ، والاستهلال ، والمطلع ، والبسط ، ومن الواضح أيضا أنها ليست اصطلاحات أو أسماء ذات دلالات علمية متفق عليها كالمصطلحات التي اتفقوا عليها في مختلف العلوم ، وإنما هي تعبيرات فردية تنبئ من خلال مادتها واشتقاقها عن المقصود بها)) [3] ، وكما اختلفوا في التسمية فقد اختلفوا في التحديد الدقيق للمطلع ، ومعلوم أن ((أهل المعرفة بالشعر ونقده مختلفون في دلالة المطلع ، فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول ولا البيت الكامل ، وإنما هو أول البيت فقط))[4] ،

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط٥ ، (بيروت ، دار الجيل للطباعة والنشر ١٤٠١هـ) ، ٢١٨/١ .

(٢) المصدر السابق : ٢١٧/١ .

(٣) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية : د: عبد الحليم حنفي ، ط١ ، (القاهرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م) ص١٣.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وفقده : ابن رشيق القيرواني ، ١:٢١٥ .

ولكن الراجح والمشهور عندهم أن المطلع هو أول بيت من القصيدة ، ولذا فإننا نجد كتب تاريخ الأدب حينما تذكر بعض القصائد كالمعلقات مثلا تشير إلى مطلع المعلقة ذاكرة البيت الأول ، أما في النقد الحديث فقد نشأ مصطلح لم يكن معهودا عند القدماء وهو (المقدمة) ويعنى به بداية القصيدة أو الفكرة الأولى فيها ، وعند بعضهم لا يتم التفريق بين (المطلع) و (المقدمة) بل يستخدمان في التناوب للدلالة على شيء واحد ، ومن أولئك صاحب كتاب (مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي) ((فلم يفرق فيه المؤلف بوضوح بن المطلع والمقدمة ، وكأنه يعدهما شيئا واحدا ، ولذلك كأنه تجاهل المطلع ، وصب حديثه كله ضمنا على أن كل ما يسبق موضوع القصيدة من العناصر والمعاني فهو مقدمة ، ولذلك كان حديثه كله يدر حول المقدمة بهذا المفهوم))[1] ، وقد يفرّق بعضهم بين المطلع والمقدمة كما فعل يوسف بكار في كتابه (بناء القصيدة العربية) فقد سارت دراسته على أساس أن المطلع هو البيت الأول من القصيدة ، وأن المقدمة هي كل التمهيد الذي يسوقه الشاعر قبل الدخول في موضوعه ، كما أن كثيرا من الدراسات النقدية الحديثة قد غلب عليها استخدام مصطلحات افتتاح القصيدة مثلما تداولها النقاد القدماء ، ولكنها قد مالت في غالبها إلى اعتبار المطلع هو الفكرة أو العنصر الأول في القصيدة سواء أكان بيتا أم عدة أبيات ، وهذا ما نميل إليه وسنسير عليه في دراستنا هنا ، وفي الواقع وأمام المنتج الإبداعي المعاصر فإنه الأقرب إلى الصواب ، لأن القصيدة المعاصرة قد أصبحت تأخذ بمبدأ وحدة الموضع ، وقد تخلت عن أنموذج القصيدة التراثية القائم على تعدد الموضوعات بدءا بالوقوف على الأطلال فوصف الرحلة ثم الغزل وحتى الوصول إلى غرض القصيدة ، وهو في الغالب الأعم المدح ، ووحدة موضوع القصيدة الحديثة هو الذي

---

(١) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية : د: عبد الحليم حفني ، ص١٤ .

يحتم زيادة الاهتمام بمطلعها أو مقدمتها حيث ينبغي أن تكون متسقة مع موضوع القصيدة ومنسجمة معه ، وفي هذا ما يزيد من عناء الشاعر الحديث في تجربته الشعرية إذا ما قيس بالشاعر التراثي عند بناء قصيدته التراثية ، لأن المطلع عند الأخير أنموذج متعارف عليه وواضحة معالمه فهو لا يحتاج إلى عنصر الابتكارية والتأمل المتعمق ، على خلاف ما يواجهه الشاعر المعاصر .

وعند النظر في القصيدة المعاصرة بما في ذلك شعر الرثاء السعودي فإننا سنلمح في مطلعها نمطين متوازيين ، أولهما تقليدي تتفاوت نسبة التقليدية فيه بين مد وانحسار من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى ، وثانيهما تجديدي يحاول إثبات ذاته والتخلص من الكلاسيكية المنحوتة وقد ساعد على انتشاره الشكل الجديد للقصيدة المعاصرة ونعني به شعر التفعيلة ، لأنه لا تتأتى فيه جل عناصر المطلع التقليدية وخير مثال لذلك التصريع كما هو دارج مألوف في القصيدة التراثية ، ونحن هنا سندرس المطلع على أساس هذا التقسيم كما يلي :

أ) المطلع التقليدي

قبل الولوج إلى هذا الموضوع ومناقشة نماذجه وسماته الموضوعية والفنية فإنه ينبغي لنا مناقشة وجود هذا المطلع ؛ ثم حجم وجوده قياسا إلى غيره ، ومحاولة تفسير هذا الوجود ، فالمطلع التقليدي قد ورد كثيراً في قصائد الرثاء السعودي ، ولعل هذا يرجع إلىجانب المدح والهجاء والفخر والغزل ، وليس من الأغراض أو الفنون التي وجدت متأخرة أو تفرعت عن أغراض أخرى فأخذت تميزا واستقلالا محددا نتيجة لعوامل فكرية واجتماعية وزمانية متعددة ، وسبب عنصر التعمق والأصالة في فن الرثاء فقد بقي في أغلب أحواله متمسكا بمقوماته التراثية في الشكل والمضمون ، ومن هذه المقومات المطلع التقليدي ، غير أننا هنا نود إضافة شيء مهم وهو أن مطلع القصيدة الرثائية في التراث يتميز عن غيره من مطالع الأغراض الأخرى ، بقربه من

مناسبته والتصاقه بها ، ولذا فقد كان المألوف عندهم ألا يكون المطلع مقدمة طللية أو غزلية كما هو مشهور في القصيدة التراثية ، وقد نقل ابن رشيق عنهم قولهم : ((وقال ابن الكلبي ـ وكان علامة ـ لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة :

أرثَّ جديد الحبل من أم معبد بعاقبة أم أخلفت كل موعد)) (١)

ولكن ومع كرههم لهذا الأمر منطلقين من عدم وجود التلاؤم بين المطلع التراثي والرثاء إلا أنه قد وجد نماذج رثائية احتوت على مقدمات طللية أو غزلية (٢) .

وعند النظر في المقدمات التقليدية في شعر الرثاء السعودي فإننا سنجد أن هذه المقدمات تتفاوت في درجة تقليديتها ، غير أن أبرز ملمح تقليدي في هذه المطالع هو التصريع .. ((وإذا كان القدماء قد عنوا بمطلع القصيدة ، فاهتم به الشعراء من ناحية ، ووقف عنده النقاد من ناحية أخرى ، فذلك لعلمهم بأنه أول ما يقرع السمع ، فشرطوا فيه ما شرطوه، من ناحية المعنى وناحية اللفظ ، وزادوا من كمال جماله أن يكون تام الموسيقى بالتصريع ..) (٣) ، ومهما حدث من تطور وتغير في بناء الشعر العربي إلا أن الأذن العربية لا تزال تعشق إيقاع التصريع لدى الشعراء الذين يكتبون الشعر الأصيل بصورته الكلاسيكية ونمطيته التراثية مثل حسين سرحان وعبد الله بن خميس وزاهر الألمعي ومحمد بن سعد بن حسين ... وغيرهم ، ومن نماذج التصريع في المطلع قول محمد بن حسين في رثاء الأستاذ الدكتور محمد محمد حسين :

---

(١) العمدة : ابن رشيق القيرواني ، ١٥١/٢.

(٢) انظر : قصيدة الرثاء ـ جذور وأطوار ـ : حسين جمعة ، ط١ (دمشق ، دار النمير للنشر ١٩٩٨م) ، ص١٢٣ - ١٢٨ .

(٣) أسس النقد الأدبي عند العرب : أحمد أحمد بدوي ، ط١ (القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٨٣) ص٣٠٧ .

صـــمت الصـــرير وجفـــت الأقـــلام وطـوت صـحائف عمـرك الأيـام [1]

ومن أمثلة التصريع في المطلع أيضا ما قاله علي بن أحمد النعمي في رثـاء شـهداء حريق الطائرة عام ١٤٠٠هـ بمطار الرياض:

مـــا لوجـــه الريـــاض كالليـــل كـــابي كوكـــب آفـــل ، وآخـــر خـــابي [2]

وما نلحظه في هذه المطالع هو التناسب والتناسق بينها وبين موضوع القصـيدة ، ولا نجد فيها من ملامح التقليدية سوى الالتزام بالعروض الخليلي والتصريع ، ولكنها في الوقت نفسه قد ولجت إلى موضوعها مباشرة ، مما يجعلنا ندرجها تحت ما يسمى بـ (المطلع الموضوع) وهو الذي يتناول موضوع القصيدة مباشرة ويلج فيه دون مباشرة ، ففي مطلع مرثية محمد بن حسين نجد الجمل (صمت الصرير ، جفت الأقلام) في الشطر الأول وهي عبارات تفيد وقوع المصيبة وحدوث خطب جلل ، ثم تأتي بعد ذلك الجمل في الشطر الثاني أكثر إفصاحا وبيانا وكأنها تفسير وتعليل لصمت الصرير وجفاف الأقلام حيث تطوي الأيام صحائف عمر المرثي ، وهنا يخرج ضمير المخاطب (صحائف عمرك) وليس هناك ما يعود عليه ، وكأن في هذا استثارة لذهن المخاطب لكي يتأهب ويترقب الإبانة والإفصاح عن هذا المخاطب ، كما أنه يحمل جمالية أخرى لها ارتباط بنفس الشاعر الراثي ، فالمخاطب حاضر متمكن فيها ، ولعظم هذا الحضور والتمكن وامتلاء النفس به وفاء وحبا جاء البيت الأول محملا بكاف المخاطب ، الذي يعود على شخصية حاضرة وماثلة أمام الشاعر ، ولقوة هذا الحضور والتمثل فلا داعي لذكر المخاطب علما بارزاً ، لأنه حاضر أصيل ، إضافة إلى أن في مخاطبة المرثي من قبل الراثي ما يشير إلى قوة الارتباط والاقتراب النفسي من ذلك المفقود ومحاولة تعويض فقده بمخاطبته والتحدث

(١) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص١٢٤.

(٢) النغم الحزين : علي أحمد النعمي ، ص١٠٣ .

إليه ، وقريب منه مطلع النعمي في مناسبة موضوع القصيدة ، غير أنه أكثر عمومية من مطلع بن حسين ، ولكن هذه العمومية تتلاشى عند قراءة الأبيات التالية للبيت الأول ، والتي قد أتت بمثابة التفصيل أو الشرح له وهي :

ما الذي أبدل الصباحة ، والإشـ ـراق فيه .. بوحشة واكتئاب

جاويتني ، والدمع ملء المآقي كيف لي أن أجيب من هول ما بي

(الترسيتار) في المطار دخان ولهيب بفعل عود ثقاب (١)

وهذا يوضح لنا عدم اختزال المقدمة أو الفكرة الأولى في القصيدة ببيت واحد ، وهذه الفكرة قد قامت على تساؤل وإلحاح من الشاعر نلاحظ تكرره في صدري البيتين الأول والثاني (ما لوجه الرياض .. ما الذي أبدل ..) ، ثم يأتي جواب هذا التساؤل في البيت الثالث على لسان مؤنث (جاويتني) ، وهنا لنا وقفة جديرة بالتمعن والتحليل الدقيق ، وهو جنوح الشاعر إلى إيجاد مؤنث يتخاطب معه ، وكأن في هذا إلماح إلى التأثر بالمطالع الغزلية في القصيدة التراثية ، ويبدو هذا التأثر في ألفاظ وجمل الأبيات (الصباحة ـ الإشراق ـ وجه الرياض ـ الدمع ملء المآقي ، الوحشة) وهي من قاموس الصبابة والوجد في القصيدة الغزلية أو بالأصح المطالع الغزلية ، ولكن الشاعر هنا لم يقع تحت السيطرة الشكلية للمطلع التراثي كما هو في صورته الكلاسيكية المنحوتة ولكنه استغل ذلك استغلالا جماليا يتوافق مع واقع تجربته الشعرية ، فهو من الذين يستلهمون التراث استلهاما عصريا أو متوافقا مع واقعهم الإبداعي ، فيعبرون بالتراث ولا يعبرون عنه ، وقد تكون هذه النمطية الشكلية في مقدمة الشاعر قد وقعت دون وعي مقصود أو إرادة مبيتة ، ولكنها قد أتت عفوية نتيجة التفاعل مع التراث الأدبي قراءة وحفظا أو إطلاعا بأي وجه من وجوه المعرفة والاستقراء .

---

(١) النغم الحزين : علي بن أحمد النعمي ، ص١٠٤ .

وإذا كانت المقدمة الغزلية عند علي النعمي قد أتت غير واضحة المعالم أو قد تكلفتها القراءة التحليلية للنص الأدبي - عندما نتواطؤ مع من يقول ذلك - إذا كان الأمر هكذا فإننا قد نجد شعراء آخرين قد برزت لديهم المقدمة الغزلية بصورة أكثر جلاء وإفصاحا ، ونلمح هذا في إحدى القصائد الرثائية لزاهر الألمعي ، وقد قالها في رثاء الشيخ حافظ الحكمي - رحمه الله - وكان مطلع القصيدة :

سـرى في حبهـا طيفـي وهـامـا فـأيقظ مـن عواطفهـا المنامـا
فلمـا خـلتها ودنـا اقـتـراب وكـشفت الستائر واللثامـا
دنـت مـني وهاجـت في نحيـب يـهز القلـب يشعله ضرامـا
فقلـت أيـا ابنـة الأحـرار مـاذا ؟ أخطـب في دنانـا أم علامـا ؟
فقالـت قـد دهـى خطـب رهيـب فجـاف النـوم واجتنـب الغرامـا [1]

وفي هذا المطلع قد برزت بكثافة شديدة لغة المطالع الغزلية (حبها - طيفي - هاما - المنام - اللثام - النجيب - الغرام) إضافة إلى الأسلوب الحواري بين المذكر والمؤنث بـ (قلت وقالت) ولم يستطع الشاعر هنا تخليص مطلعه من سيطرة النسيب ، بل ظل المطلع محافظا على أسلوبه الغزلي الخالص إلى أن انتقل إلى موضوعه الأساس (الرثاء) في البيت الخامس تقريبا ، أما الأبيات الأربعة الأولى فلا نجد فيها ما يتصل مباشرة بموضوع القصيدة أو يكشف عنه ، ولا يعني هذا عدم صلاح المطلع أو مناسبته ، لأن الشاعر بعد ذلك قد أحسن التخلص مما أحدث وئاما بين المقدمة وموضوع القصيدة ، ولكنه يعني أيضا وقوع الشاعر حتى أسر المطلع التقليدي الصرف وهنا نجد شاعرا آخر قد حاول إيجاد شيء من المزاوجة والدمج بين المطلع الغزلي وموضوع الرثاء في إحدى مراثيه وهو عبد الرحمن بن ماجد بن ربيعان .. ومطلع قصيدته :

---

(١) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص١٣٤.

نـأت سـلمى وأبقـتني مـصـابا ويطـن الـترب صـيرها تـرابـا
نـأت عـني وأبقـتني وحـيـدا أسـائلها المـآب ولا مـآبـا
لقـد شـط المـزار بركـب سـلمى ودمـع العـين ينسـكب انسـكابا [١]

ولكن الشاعر لم ينجح على المستوى الفني في هذه المزاوجة ، وقد تركز عدم نجاحه في التنافر الموجود بين شطري البيت الأول (نأت سلمى .. وبطن الترب صيرها..) فالأول غزل صريح والأخير رثاء صريح ، أما بقية أبيات المطلع فهي تتوافق وتتماشى مع سمات المطالع الغزلية ، وقد سيطرت عليها لغة تلك المطالع كما هي في وضعيتها التراثية نحو (نأت ، شط المزار - ركب سلمى) وقد أكسبها ذلك جانب الأصالة والجزالة ، ومع أننا قد أشرنا إلى ما أحدثته المزاوجة الموضوعية من تنافر بين شطري البيت الأول إلا أننا قد نلتمس للشاعر مخرجا من ذلك وهو أنه أراد إشعار المتلقي بموضوعه من أول بيت يسمعه ، كي لا يتفاجأ المتلقي بنغمة الحزن ولغة الندب والتأبين بعد الاسترسال مع النسيب ، ويعضد ما نذهب إليه هنا أنه بعد هذا اللفت السريع إلى موضوعه يكتفي بالإشارة دون مزيد تفصيل أو استطراد ثم يمضي في النسيب لعدة أبيات بعد ذلك على نحو ما نجده في النص أعلاه .

وكما وجدت المقدمة الغزلية كأنموذج كثير الورود في القصيدة التراثية ؛ فقد كان المطلع الحماسي كثير الورود في القصيدة الرثائية ((ومن الموضوعات التي تتصل اتصالا واضحا بالحماسة الرثاء ، فقد كانوا يرثون أبطالهم في قصائد حماسية يريدون بها أن يثيروا قبائلهم لتأخذ بثأرهم)) [٢] ، وهذا ما دفع بعض النقاد والباحثين إلى رد شعر الحماسة في نشأته وتكونه الأولى إلى غرض الرثاء وأنه قد تفرّع منه ((فالأشعار

---

(١) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من صاحبها .

(٢) الرثاء : شوقي ضيف ، ص٧ .

الحماسية أو الموثبات والمنذرات خرجت من عباءة قصيدة الرثاء ، ثم استقلت نماذج منها بقصائد خاصة بها .. وأضحت تقال قبل الوقائع الحربية لتحميس المقاتلين ، كما تقال بعدها ، وقد تضخمت وكثرت لكثرة الاصطراع بين القبائل ونشوء الأحلاف فيما بينها ، وقد يكون هذا التضخم وراء الوهم القائل بأسبقيتها ..)) (١) ، وفي الزمن المعاصر قد أوجدت حروب وقضايا العالم الإسلامي شعرا حماسيا وافرا ، كما زخرت مراثي الشهداء أو المدن الإسلامية المنكوبة في تلك الحروب بمطالع حماسية متنوعة الاتجاهات والأساليب ففيها التهديد والوعيد ، وفيها التنديد والتحدي ، وفيها اللوم والمعاتبة .. إلخ ، ومن نماذج هذه المطالع ما قاله عبد الرحمن العشماوي في رثاء الطفلة الفلسطينية (إيمان حجو) التي اقتطف روحها البريئة رصاص العدو الإسرائيلي :

أي ذنب خائن أي قطيع ... أي غدر في روابيها يشيع ؟
أي جرح في حماها نازف ... أي مأساة لها وجه مريع ؟
أي عصر لم يزل قانونه ... يمنح العاري ثوبا من صقيع (٢)

ومع أن هذا المطلع قد أتى مشحونا بلهجة التنديد والغضب الشديد إلا أن الشاعر لم يندفع وراء عاطفته فيأتي بلغة الشتم والتحدي المتهور الذي قد لا يجدي كثيرا أمام الانتشار الإعلامي والتواصل الإخباري المعاصر ؛ ولكنه قد ساق تساؤلاته في مجال النقد الإنساني ، ويتركز ـ واضحا ـ هذا النقد في البيت الأخير .

---

(١) قصيدة الرثاء ـ جذور وأطوار ـ : د: حسين جمعة ، ص١٤٠.

(٢) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص٥٧.

ب) المطلع التجديدي

قبل الولوج إلى هذا الموضوع لابد من الوقوف على قضية التجديد، وما هي ماهيته وسماته ، وهي قضية شائكة وبعيدة المنال لاتساع آفاقها وتعدد مضانها ، وأمام هذا الاتساع والتعدد لن ننكر العجز عن وقفة شاملة محيطة لاحتياج ذلك إلى دراسات متخصصة تتبع ذلك الموضوع وتحدد معالمه وترصد اتجاهاته فكيف يتأتى ذلك لدراسة لم يكن ذلك هدفها الأساس ، ولكننا ـ ومع ذلك كله ـ ملزمون بتحديد سمات التجديد تحديدا إجماليا نستطيع به إصدار أحكام تقوم على القياس والتقويم ، فالتجديد عموما من سمات الإبداع ومن خصائصه الملازمة له على مر العصور ، لأن الفنون تتأثر بمتغيرات الحياة وما يطرأ عليها في جميع المجالات فيكون نتاج ذلك التحول والنمو ، وهذه من سمات الظاهرة الأدبية بعمومها ، والأدب العربي في كل عصر من عصوره يلمح المتتبع لتاريخه تجديدا وتغيرا طارئاً في كل عصر ، ولكن جميع سمات التجديد في العصور السابقة لم يكن لها ثقل ما حدث في العصر الحديث ، وهذا يؤيد ما أشرنا إليه سابقا من أن الظاهرة الأدبية تتغير طرديا بتغير الحياة في مجالاتها المختلفة ، فالعصر الحديث يعد نقطة تحول جذرية في سلوك الحياة الإنسانية وما ذلك إلا بسبب ما أحدثته الثورة التكنولوجية والتقنية في إنسان العصر الحديث وجميع شؤون حياته ، وحينما نختزل هذا التطور والنمو في الإبداع الشعري بصفته ما يهمنا حاليا فإننا سنجد أن الشعر العربي الحديث قد حاول في البداية مواكبة التحول والتغير العصري بما سنجده في مدرسة الديوان وأبولو والمدرسة المهجرية ولكن تلك المحاولات التجديدية ظلت شديدة الارتباط والتعلق مع ما قبلها ولم تشبع الرغبة التجديدية والإحساس بتحولات الحياة الجذرية ، فكان لابد من مواكبة ذلك التحول الحياتي الجذري بتحول إبداعي جذري .. ، ولكن هذه الرغبة العارمة والمتأججة بحياة مضطربة متغيرة قد وجدت منالها في الشعر الحر لكونه حدثا طارئا في الشعر العربي ، وقد أوجد هذا

الشكل الجديد مجالا رحبا - أمام المبدع - من تكوينات التغيير والتجديد ، لأن البقاء في نمطية الشكل الأصيل أو الأوزان الخليلية سيظل - ومهما حاول المبدع - يحمل شيئا من العوائق أمام الانطلاق وذلك لما يكتنزه هذا الشكل من سمات قد ألفتها الأذن ودار بها الذوق ولعل أبرزها شخوصا الوزن والقافية ، ومن هنا فليس بمن المستغرب أن نجد شاعرا يكتب دون وعي أو إدراك أحد أبيات السابقين أو شطرا أو نحو ذلك ، وهنا ننتهي إلى أن المحطة الأولى في التجديد الحديث في الشعر العربي هي الوزن الجديد لذلك الشعر وقد تبع ذلك عدد من السمات والملامح في الفكر واللغة والخيال .

ولعل من أبرز النقاد الذين حاولوا رصد التغير والتجديد في القصيدة العربية الحديثة الدكتور علي عشري زايد ، فوصف الشاعر الحديث بقوله : ((لم يعد الشاعر الحديث يهدف إلى إمتاع القارئ وإطرابه عن طريق تلخيص نتائج مغامراته له ، ووضعها بين يديه في أوزان مطربة تهدهد حواسه وتدغدغها ، وإنما أصبح هدفه الأول أن يهز قارئه ويقلقه ، وأن يدعوه إلى رؤية الوجود من زاوية أخرى غير تلك التي ألف أن يراه منها باستمرار ، وأن يقوده إلى مشاركته لذة الارتياد والكشف والمغامرة ، هذه اللذة التي تتضاعف وتتعمق بمقدار ما فيها من جهد ومعاناة))[١] ، ولذا فإن من أبرز سمات القصيدة الحديثة التفرد والخصوصية بحيث تصبح الرؤية فيها جديدة الإخراج ، ((والشاعر الحديث يهدف إلى أن تكون قصيدته إبداعا بكرا ، ورؤية شديدة التفرد والخصوصية للوجود ، ومن ثم فهو شديد الحرص على أن ينظر إلى الوجود من زاوية لم يسبق لأحد قبله أن نظر إليه منها ، وأن يعالج هذه الرؤية الخاصة بطريقة فنية متفردة ، تفتح أعيننا على جوانب وأبعاد خفية لم تكن لندركها لو لم يفتح الشاعر أعيننا

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ط٤ ،(القاهرة ، مكتبة ابن سيناء ، ١٤٢٣هـ) ص١٦.

عليها ، وتجعلنا نحسن أن هذا العالم الغريب الذي تقدمه لنا القصيدة هو من إبداع الشاعر وابتكاره ..)) [1] ، وكذلك من سمات القصيدة الحديثة التركيب ، ((فالرؤية الشعرية الحديثة لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا ، وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط ، سداه ولحمته مزيج غريب من المشاعر والأحاسيس والرؤى والمتشابكة المعقدة ..))[2] ، وإضافة إلى سمتي التفرد والتركيب فهناك سمة ثالثة من أهم ملامح القصيدة الحديثة وهي الإيحاء وعدم المباشرة ، وقد أصبح النقد الحديث مليئا بصرخات مدوية تناهض اللغة التقريرية المباشرة ، (فالنص الشعري الحداثي كثيرا ما يأتي حافلا بذلك الضعف اللغوي والأسلوبي ، المتدرج من اللغة التقريرية ، فالتكرار ، إلى الأخطاء اللغوية . .)) [3] وعلى ضوء هذه السمات فإننا نستطيع رصد التجديد وملاحظته .. وعلى أساسه أيضا سنستعرض المطالع التجديدية في شعر الرثاء السعودي ، ولعل من أولى محاولات التجديد في المطلع الرثائي ما فعله أحمد قنديل في رثاء والده فقد كن مطلع قصيدته :

في صدر هذا اليوم ..
بين الضحى .. والقائلهْ ..
والأم تبكي ثاكلهْ ..
والأخت تجري ذاهلهْ ..
وأخي الكبير .. وأخي الصغير ..
وأنا .. وكل العائلهْ ..
كل يحوقل .. أو يهمهم .. أو يصرّخ . .

---

(١) المصدر السابق ، ص٢١.

(٢) المصدر السابق ، ص٢٥ .

(٣) دورية علامات : عبد الله الفيفي ، ج٥٢ ، م١٣ ، ربيع الآخر ١٤٢٥هـ ، ص٢١٣ .

في نحيب .. أو عويل .. [١]

وهـذا المطلـع لم يحفـل بسـمات التجديـد الجوهريـة كمـا تريـده النظريـة النقدية المعاصرة ، من التفرد والتركيب على ضوء ما أشرنا إليه آنفـا ؛ ولكنـه في وقته قد أحدث تجديدا في المطلع الرثائي ، ويبرز ذلك في عدم التقيد بالكتابة الشعرية المعهودة والقائمة على نظام الشطرين ، إضافة إلى عدم التقيد بقافية محددة ، ولكن ما نلاحظه هو لغة التكثيف ، وهذا التكثيف يبرز في ثلاث دوال هـي الحركـة والزمـان والإنسـان فالزمـان يتأكـد تكثيفـه في (اليـوم - الضـحى - القائله) والإنسان يتكثف من خلال (الأم - الأخت - أخي الكبير - أخي الصغير - العائلة - أنا) ثم تتكثف أخيرا الحركة في (تبكي - تجري - يحوقل - يهمهم - يصرّخ - نحيب - عويل) ، وبالتالي فإن هذا المطلع علاوة على ما فيه من تجديد شكلي فإنه يحمل تقنية فنية لغوية قد تؤهله ليصبح مطلعا تجديدا ونعني بها سمة التكثيف الدلالي والتي تحمل إيحاء مؤداه إحساس الإنسان بالزمان ، وقد ولدّ هذا الإحساس نا تجا جديدا وهو الحركة الصاخبة ويمثلها البكاء والجري والصراخ والعويل ... إلخ) .

وإذا كان المطلع السابق عند أحمد قنديل قد برز فيه عنصر الوضوح والتقرير فأفقده هذا كمالية التجديد فإننا قد نجد لدى من أتى بعده مطالع رثائية قد اتسمت بملمحي التفرد والتركيب وابتعدت عن المباشرة وآثرت الإيحائية والترميز ، ومن ذلك مطلع قصيدة لسعد الحميدين بعنوان (إلى روحي ميخائيل نعيمة وخليل حاوي) :

---

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٦٨

اقرأ بكل تمعن من تحت إبط الحرف فاتحة السؤال
واسأل عن الماضي المؤطر في تجاويف المسطر من
أقاويل الذين مضوا بركب الوقت خلف حادي الوهم
آمادا بعيدة (١)

فهذا المطلع لا يستطيع متلقيه إدراك ماهيته أو معرفة محتواه ، بل إنه يستدعي مزيدا من القراءة ومضاعفة الجهد في سبيل الوصول إلى مغزى القصيدة ولا يكتشف المطلع شيئا من الرثاء أومعاينة المطروقة عادة في الندب والتأبين أو العزاء والمواساة ، والواقع أن هذا الإصرار لدى الشعراء المعاصرين على ابتداء قصائدهم بمثل هذه المطالع المركبة يحمل شيئا من التميز الذي يتناسب مع واقع المتلقي المعاصر ، فالمتلقي المعاصر قد أصبح أمام زخم هائل من العطاء الإرسالي المتعدد وذلك نتيجة توافر وتضخم وسائل الإعلام والاتصال المتعددة ، وقد أوجد عنده هذا التضخم شيئا من العزوف عن قراءة أو مطالعة كل ما يأتيه أو يقع أمام عينيه ، وقد لا يكون عزوفا بقدر ما يكون عجزا في أحايين أخرى ، فهل الشاعر المعاصر قد وعى وأدرك هذا الواقع المؤسف في المتلقي المعاصر ؟؟ هل هو بعد ذلك الوعي والإدراك السابق قد حاول كتابة قصيدته بأسلوب مركب ومليء بالتعقيد والترميز ولاسيما في مقدمة القصيدة لكي يجبر القارئ على مواصلة التتبع والاستكشاف والبحث ، ولكي يقضي على إمكانية عزوف القارئ عن متابعة واستكمال النص ، نقول هذا ونحن نقف على أول كلمة في مطلع الحميدين السابق وهي (اقرأ) ثم تأتي في السطر الثاني : (اسأل) ، ففعلي الأمر هنا قد توجه بهما الشاعر إلى

---

(١) الأعمال الكاملة : سعد الحميدين ، ط١ ، (دمشق ، دار الثقافة للنشر ، ٢٠٠٣م) ، ص٤٨١.

المتلقـي طالبـا منـه القـراءة والتسـاؤل .. وكأنـه يسـتحثه في مواصـلة تتبـع الـنص ومعرفة ماهيته وأهدافه التي قصدها .

أما عبد الله الزيد فإننا نجد لديه مطلعا رثائيا تجديديا برز في مرثيته لأمه التي كان عنوانها (يسرف الغائب الآخر من عزائي ، يجزع الحاضر الأول من بكائي) ، ومع ما يحمله المطلع من سمات التجديد الكامنة في التركيب والتفرد والإيحاء إلا أنه قد اهتم بجانب القافية وحرص عليه في قصيدته التفعيلية ، وقد يكون ذلك راجعا إلى إحساس الشاعر بسلبية الانفصام الكلي عن التراث أو عن القصيدة الكلاسيكية .. حيث يقول :

وتلمست عيناي في لون الندى ..
ما قد بدا ..
ما لا يحل به الردى ..
حتى إذا لاح الصدى
وازورّ من حد المدى ..
هامت .. (١)

ولعلنـا حينمـا نرجـع حـرص الشـاعر علـى القافيـة إلى رغبتـه في عـدم الانفصـام عـن الـتراث نكـون قـد وضـعنا أيـدينا علـى حقيقـة يثبتهـا تتبـع الـنص ومواصلة استقرائه ، فهذه القصيدة من المراثي الطويلة جدا وقد تداخلت فيها الأشكال الشعرية ، فوجدنا الأسطر التفعيلية ، كما وجدنا فيها مقاطع قد بناها الشاعر على العروض الخليلي وكتبها بالصورة الكلاسيكية وهي من بحر البسيط ومقاطع أخرى قد بناها على الشعر العامي بلغته البيئية أو الشعبية ،

---

(١) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ص٧ .

وبما أن صفة الطول من ملامح الشعر المعاصر وذلك في محاولة إيجاد النزعة الدرامية [1] داخل البناء الشعري فإن هذه القصيدة قد توافر فيها ذلك الملمح ، وحيث إن المطلع الجيد ينبغي أن يكشف عن القيم الموضوعية والفنية للقصيدة فإننا نجد أن فكرة المطلع تطول ولا تنتهي إلا بعد عدد من الأسطر الشعرية ، وكأن في ذلك إيماء إلى صفة الطول في هذه القصيدة ، والاهتمام بالمطلع على أنه يكشف محتوى القصيدة أمر قد لاكته ألسن المتقدمين والمتأخرين من النقاد ، ومن هنا كنا نرى في تراثنا النقدي ما وصفوه بـ (براعة الاستهلال)، ولكن جل هذا الاهتمام النقدي لدى المتقدمين والمتأخرين قد كان في أغلب أحواله مقتصرا على الموضوع ومتغافلا أو غير آبه بالنواحي الفنية ، ولعل هذا يستوقفنا بوضع إشارة إلى ضرورة قيام دراسة نقدية تتناول مطلع القصيدة وما يكتنزه من إلماح وإشارة إلى أسلوبها وسماتها الفنية .. فنحن قد شاهدنا ـ مثلا ـ في هذا المطلع الذي أمامنا كيف كان محملا بأبرز السمات الفنية في القصيدة ومنها الطول والاهتمام بالتراث حيث طالت فكرة المطلع ولم يتم استيفاؤها إلا بعد عدة أسطر ، كما برز حضور القافية كتمهيد إلى إدخال الوزن الخليلي في القصيدة بعد ذلك ..

ومع ما ألمحنا إليه من تجديد في مطلعي الحميدين والزيد فإن هناك سمة أخرى في هذين المطلعين وهي التفرد والخصوصية ، فالمبدع هنا يحاول أن يأتي بفكرة خاصة به ، ينفرد بها عن كل الناس ، ولعل هذا ما جعل المطلعين يشوبهما شيء من الغموض وشح الشفافية والمباشرة ، والواقع أن هذا الأمر

---

(١) انظر : دير الملاك : محسن أطيمش ، (بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٢م) ، ص٧٥ وما بعدها .

وإن كان مطلبا ملحا في بناء القصيدة المعاصرة حسبما تقرر ذلك نظرية النقد الجديدة إلا أن هذا الإيحاء المركب والترميز الغامض لا يتناسب مع موقف الرثاء، كما أنه ينأى بالقصيدة الرثائية عن التأثير المباشر في جموع المتلقين، ولعل هذا يرجع إلى منهجية إبداعية يتبناها المبدع ويؤمن بها ؛ ونعني بها هنا الحرص على تكثيف سمات التجديد في مطلع القصيدة بغض النظر عن موضوعها ومتلقيها ..، ولذا فإننا قد نجد مطالع تجديدية في قصائد رثائية أخرى لدى شعراء آخرين ولم تثقل بذلك التركيب المتضاعف كقول عبد الله الخشرمي في رثاء أمه :

نلتقي
كيف لا
وأنا مثخن بالحنين
أنا مثقل بالذهول
دوار يقطع أرسان خطوك نحوي
دوار يفتق حنجرة الليل
يشعل في طيك الذكريات الحييات
ها .. أنتذا
والتراب
سواء
سواء [١]

---

(١) ذاكرة لأسئلة النورس : عبد الله الخشرمي ، ص٧٩

فالفكرة واضحة متجلية في هذا المطلع كما أنها لم تنفرد بخصوصية أو تميز كبير يجعل منها تجربة فريدة في بابها ، ولكننا لا ينبغي أن نقصر ملاحظتنا على المضمون وما يحمله من طاقة تعبيرية بل يجب علينا هنا ملاحظة التجديد الكامن في ذلك الأسلوب الحواري بين الشاعر وأمه الراحلة علاوة على كتابة المطلع في الشكل التفعيلي ، والحوار هنا قد أكسب النص نزعة درامية ، وهذه النزعة وإن كانت موجودة في التراث إلا أنها في القصيدة المعاصرة قد تم تطويرها حتى اكتست بحلة أجناس أدبية أخرى كالمسرحية والقصة وأخذت الكثير من عناصر تلك الأجناس وسماتها فانتقلت نقلة كبيرة عن أنموذجها البدائي في القصيدة التراثية ، فالتفكير الدرامي في القصيدة الحديثة ((هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات ، فإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة ؟ الحركة من موقف إلى موقف مقابل ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين من فكرة إلى وجه آخر للفكرة)) [1] ، وهنا ونحن أمام مطلع يقوم على حوار بين الحي والميت فهل يعني ذلك بلورة فكرة الصراع بين الحياة والموت ؟ لا شك أن ذلك قد يكون هدفا أساسا للشاعر أو قد يكون متولدا من قلق واضطراب التجربة الشعرية إزاء فراق وموت الأم الحنون .

---

(١) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص ٢٧٩ .

٣- حسن التخلص

وهـو مـن آكـد القضـايا النقديـة في تراثنـا الأدبـي ، ومعنـاه الخـروج مـن غرض إلى آخر بمعنى ((أن تخرج من نسيب إلى مدح إلى غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه)) [1] ، والتخلص من الأمور التي تبرز تفوق الشاعر وتؤكد مهارته مثله في ذلك مثل العناوين والمطالع والخواتيم ، ومرد ذلك إلى الإحسان في الانتقال وعدم المفاجأة فيه ، حيث إن الانتقال من موضوع إلى آخر دون إيجاد شيء من الترابط يصيب النص بالتفكك وهلهلة البناء ويفسد الذوق العاطفي ويحدث لدى المتلقي شيئا من الإرباك ، وهذا ما كان يسميه القدماء (الاقتضاب) وقد كانوا يعدونه عيبا في الشاعر أو القصيدة ، ومع اهتمام النقد القديم بقضية التخلص والإحسان فيه والإساءة فإن النقد الجديد لم يهمل هذا الأمر كما يتصور البعض ولكن الإبداع المعاصر بما طرأ عليه من تجدد وتغيرات قد أحدث الشيء نفسه في النظرية النقدية كعامل تناسبي أو استجابة طردية يفرضها المنطق في جميع مجالاته ، وأبرز تلك التغيرات هو السمات التي اتصفت بها القصيدة الحديثة من وحدة وترابط وإيحاء ، ومن هنا برز الاهتمام الكبير بمصطلح (الوحدة العضوية) في بدايات النقد العربي الحديث ، واليوم وعلى موائد النقد المعاصر برز عنصر الترابط والانسجام و..إلخ، ولكن قصيدة الرثاء تختلف عن قصائد الأغراض أو الموضوعات الأخرى، وما ذلك إلا لكونها صدى لواقع اجتماعي واحد أو متشابه بالأصح، وهذا الأمر يجعل تشكيل المرثية قمة العناء والإشكال أمام المبدع ولاسيما من ينشد التميز والانفراد ((لهذا كله تتركز المرثية في الحس الأصيل

---

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيق ، ٢/٢٢٠.

لاستلهام الموقف المأسوي وصهره في إطاره الذاتي والاجتماعي ، بوحدة فكرية فاعلة ومنفعلة بقيم المجتمع وثقافته ، فالمرثية كانت مخلصة على الدوام لهذا الاتجاه ، وتعبر عن الواقع النفسي والفكري والاجتماعي في كل موضوعاتها ندبا وبكاء وتأبينا وعزاء وخلودا)) [1] ، ونتيجة اختلاف القصيدة الرثائية هو كونها في الغالب الأعم تباشر موضوعها أو تبتدأ بما ينسجم ويتماشى مع ذلك الموضوع ، ومن هنا فحسن التخلص لن يكون حظه في الرثاء كما هو في المدح مثلا أو الوصف أو غيرهما من الأغراض الأخرى ، ومع هذا فقد توافر التخلص في القصائد ذوات المطالع التقليدية ، أو القصائد التي تبتدأ بمطالع رمزية أو بعيدة عن مباشرة الرثاء ، ومن نماذج حسن التخلص ما نجده لدى أحمد قنديل في رثاء ضياء الدين رجب حيث ابتدأ قصيدته بالحديث عن الصداقة وذكرياتها ، ومضى بأسلوب حواري يستحث المرثي على التذكر لتلك الأيام فيقول :

فعشنا بصالون (اليمامة).. نرتوي ... من الفن سحرا..من فؤادك..ذائبا
فكنت مصيخ السمع.. سمعا متابعا ... وكنت مجيد القول.. قولا مداعبا
وما كنت أدري أو أصدق أنني ... سألقاك نعيا في خيالي .. كاذبا [2]

ففي البت الأخير نجد الشاعر ينطلق من أسر ذكرياته وبحثها في مخازن الذاكرة ، ليباشر الحقيقة المرة وهي لقاء ذلك الصديق نعيا .. ويصر خياله على التكذيب بذلك النعي ، وقد مثل هذا البيت فاتحة الانطلاق إلى الرثاء ، بعد أن سارت أول أبيات القصيدة في مراجعة الذكريات والانسجام معها ، وقد مثل

---

(١) قصيدة الرثاء ـ جذور وأطور ـ : د/ حسين جمعة ، ص٧٦
(٢) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٦٢

حسـن التخلص وعبر عنه أدق تعبير استمرار أسلوب المخاطبة (سألقاك) إضافة إلى تصدر النفي لهذا البيت (ما كنت) وكأن هذا النفي علاوة على المدلول اللغوي الذي يمثله معنى البيت (نفي الدراية وعدم التصديق) يوحي بنفي الشاعر لذلك التحول من الحياة إلى الموت ومن اللقاء إلى الفراق ، فالنفي ومخاطبة المرثي قد أوجدا شيئا من الترابط والاتصال بين حياة المرثي وموته وبين لقائه وفراقه ، ولحرص الشاعر على عدم غياب تلك الذكريات ومحاولة تواجدها معه في كل وقت فإنه ـ وإن أشعرنا بموت صديقه ـ يحاول تأكيد بقاء الذكريات وتواجد ذلك الصديق صورة حية أمام ناظره صباح مساء ، حيث يعقب الأبيات السابقة مباشرة قوله :

فلا زلت بين العين طيفا ملازما   أظلّ أناجيه وإن كنت غائبا
ولا زلت بين الأذن صوتا أحسه   صدى عبقريا للحلاوة ناهبا [1]

ونجد كيف تكاثفت الدوال اللغوية على تأكيد ذلك القرب (طيفا ملازما ، صوتا أحسه ، ...) وقريب جدا من هذا التخلص لدى القنديل ما نجده عند الشاعر مطلق الثبيتي ، في مرثية أنشأها بعد ممات صديقه (عتيق الجعيد) حيث ابتدأها بأسلوب قريب من أسلوب القنديل في محادثة الصديق ومراجعة الذكريات معه بأسلوب حواري يقوم على المناجاة .. ثم بعد ذلك يحاول التخلص إلى غرضه (الرثاء) وبيان موت ذلك الصديق فيقول محسنا التخلص :

هل كرهت البقاء فينا لأنّا   نزرع الرمح في الفؤاد الرفيق
هل أسأنا إلى محياك حتى   يسكن القبر بعد ذلك البريق [2]

---

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٦٢ .

(٢) جراح الأمس : مطلق الثبيتي ، ص١٠٤ .

فبعد ذكر ما كان بينه وبين صديقه الراحل من مودة وإخاء ومن لقاء وتقارب نجده يتجه إلى مساءلة ذلك الصديق عن سبب مفارقته لهم ، ويستخدم أسلوب الاستفهام المتكرر ومع أن المسألة الملحة كانت متجهة إلى الفقيد الراحل وطالبة الجواب منه إلا أن الشاعر يحاول إبعاده عن الإجابة ليضع الأسباب والمبررات وهي تكمن في سوء الواقع والمحيط الاجتماعي الذي كان يعيشه الراحل ، ويمثل الشاعر إحدى لبنات ذلك الواقع أو تلك الجماعة بالأصح ، فيبرز ضمير الجماعة (نزرع ، أسأنا ، فينا ، لأنا) ، فيتضمن حسن التخلص هنا إضافة إلى معناه المباشر (موت ذلك الصديق وفقده) .. يمثل قيمة جمالية تقوم على أسلوب التقابل التصويري فالصديق الغائب يمثل الوفاء والصدق والنبل والإخلاص وكافة الأخلاق العالية المثل السامية ، أما المجتمع الحاضر أو الباقي فيمثل الجانب الآخر أو المقابل من السلبيات والمساوئ، فيصبح النص متضمنا شيئا من النقد الاجتماعي المتعلق بالصداقة وما تستلزمه من الوفاء والصدق.

والواقع أن هذين الأنموذجين عند القنديل والثبيتي وإن برز فيهما حسن التخلص ونجحا فيه إلا أننا يجب ألا نغفل عن شيء مهم قد سهل عليهما عملية التخلص وهو أن مقدمة المرثيتين كانت تدور في الحديث عن شيء قريب من الغرض الأساس (رثاء الفقيد) وهو الحديث عن الصداقة ورصد شيء من ذكرياتها ، ويكفي أنه قد برز ضمير المخاطب في مقدمتي القصيدتين وقد كان الخطاب قائما بين المرثي والشاعر مما سهل بالتالي الانطلاق إلى الرثاء ، ولكننا قد نجد حسن التخلص في نماذج أخرى أتت مقدماتها في موضوعات بعيدة عن المرثي إلى حد ما ولا يوجد ما يربطها بالرثاء المقصود كغرض أساس بعد تلك المقدمات ، ويبرز هذا الأمر كثيرا في القصائد ذوات المقدمات

التقليدية .. فالألمعي في رثائه للشيخ حافظ الحكمي نجده بعد النسيب يقول :

فقالـت قـد دهـى خـــطب رهيــب فــــجاف النـوم واجتنــب الغرامــا
لقـد دوّى علـى المخـلاف صـوت نعـى النّحريـر عالمهـا الهمامـا (١)

والضـمير في (قالـت) يعـود علـى مـن كـان يحادثهـا الشـاعر بأحاديـث الغـرام، ولكنهـا فاجأتـه بالنحيـب والبكـاء ، وقـد أثـار ذلـك اسـتغرابه ويعـث تسـاؤله ، فـأتى جـواب ذلـك التسـاؤل علـى لسـانها لتكشـف لـه حقيقـة الأمـر (مـوت العـالم الفقيـد)، ولعلنـا نجـد جماليـة حسـن التخلص متركـزة في الجملـة الفعلية (واجتنب الغراما)، ولم تأت هـذه الجملـة مقحمـة في سياقها أو متكلفـة في نسيج القصيدة ، ولكن قد سبقها ما يعلل وجود هذه الجملـة الطلبيـة (خطـب رهيب)، كما أن الغرام قد ابتدأه الشاعر في قصيدته .. وهنا يحسـن التخلص منه لينتقل إلى ندب وتأبين ذلك الفقيد .

وكما أشرنا إلى أن التخلص تزداد صعوبته ويبتعد منالـه كلمـا كـان المطلـع بعيدا عن غرض القصيدة ، فإن هذه الصعوبة قد تتضاعف عندما يكـون المطلـع متباينـا مـع الغـرض الأسـاس ، أو كلمـا طالـت مقدمـة القصـيدة وتشـعبت أفكارها ، ونستجلي هذا الأمر في مرثية للشاعر عبـد المحسـن حليـت وقـد أنشـأها في بسـاتين ومـزارع المدينـة بعـدما اعتراهـا المـوت والانـدثار ، وقـد ابتـدأ الشـاعر قصيدته بمقدمة طويلة جدا تجاوزت الخمسة عشر بيتا ، وكـان موضـوعها أشبه ما يكون بوصف الطبيعة ، وقد فصل فيه ذكر محاسن ومفاتن تلك البسـاتين ومـا تحتويه من جمال وخضرة ، وما يجري خلالها من جداول المياه العذبـة، وتنـاول بالوصف طيورها وعناقيدها وظلالها .. إلخ ، فكان من ذلك المقطع :

---

(١) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص١٣٤ .

هـذي قبـاء وهـذا سـحر قـريـان فـاقطف ورود الهـوى مـن كـل بسـتان
واشرب من الماء واغرف من جداولـه وانس الهموم وسر في عـالم ثـانِ (١)

ثم يمضي في جميع مقدمته واصفا ذلك الجمال ومتغنيا بمعطياته وتصوير نماذجه، ولا نجد في جميع المقدمة ما يمت إلى الرثاء بأي صلة إلى أن ينتهي المقطع، ثم يبدأ المقطع الثاني بالتخلص أو الانتقال فيقول:

ذاك البهـاء الـذي غابـت مفاتنـه قد حرك الوجد في قلبي فأشجاني
لم يبـق منـه علـى مـر الزمـان سـوى أعجاز نخل شكت من ظلم إنسان (٢)

ويلحظ أن التخلص هنا لم يحسن فيه الشاعر كما ينبغي بل أتى مفاجئا دون سبق تمهيد أو تهيئة، ولكن المفارقة التصويرية والقائمة على التقابل الزمني بين الماضي والحاضر قد سترت بجمالها شيئا من هذه المفاجأة المؤلمة (ذاك البهاء الذي غابت مفاتنه)، والفن قد يعوض ما يخترم الموضوع من نقص أو خلل، ويبدو أن الشاعر قد أحس بهذا الأمر ووعى عنصر المفاجأة في الانتقال من الوصف والجمال إلى البكاء والرثاء دون وجود تمهيد أو تهيئة ولذا جعل رثاءه في مقطع مستقل وفصله عن تلك المقدمة التي لا تمت إلى موضوع القصيدة بصلة، أو لا تتناسب معه، فنقول إن الشاعر قد وضع المتلقي في حالة تتفق مع واقع الشاعر، فجعله يعيش تلك الذكريات التي عاشها ويتمتع بذلك الجمال الطبيعي الذي كان يألفه ويأنس به، ليجد نفسه ـ كما وجد الشاعر نفسه ـ فجأة أمام أطلال خاوية وآثار خربة قد كانت مثالا رائعا للحياة والنضارة والبهاء.

---

(١) مقاطع من الوجدان: عبد المحسن حليت، ص١٢٦.

(٢) المصدر السابق، ص١٢٩.

وأحياناً قد يحتاج الشاعر في تخلصه إلى بعض الوسائل الفنية كالمفارقة التصويرية أو التقنيات البلاغية أو توظيف التراث .. إلخ، ومن ذلك ما فعله أحمد سالم باعطب في مرثيته (فيصل لم يمت) حيث استغرق جميع القصيدة تأبين المرثي من خلال تعداد مآثره ومناقبه ورصد إنجازاته التاريخية ؛ ولكنه في الخاتمة أراد الانتقال إلى ذكر الملك الجديد وما يؤمله الشعب فيه من كريم الرعاية وجل العطاء وحسن السياسة والقيادة ليكون خير خلف لخير سلف ، ومثل هذا الانتقال يحتاج إلى وسيلة عالية الإتقان سواء في المعنى أو الفن ، لأن الشاعر فيه يحتاج إلى تغيير العاطفة وإبدال التجربة الشعرية .. وهنا نجد أحمد باعطب يقول :

لن تغيبنّ خالدٌ أنت فينا قد قطعنا له يمين الولاء
فيه آمالنا ترف جلالا فهو مهد الرضى ونبع الرجاء
سوف نمضي على الطريق وفهد صنوه حامل لواء البناء [1]

حيث اعتمد في انتقاله على تقنية فنية تكمن في الأسلوب البلاغي (التورية) المتمثل في لفظة (خالد) حاملة معنى بعيدا وهو صفة الخلود للملك الراحل وليس الخلود لشخصه ، ولكن لمنجزاته ومآثره وما بناه في شعبه من المحبة والوداد ، كما أن الكلمة تحمل معنى قريبا وهو المراد (اسم الملك الجديد)، ولكي تكمل جمالية هذا التخلص وحسنه فإننا نجد الشاعر يسوق ما يثبت المعنيين معا، فيؤكد صفة الخلود للملك الراحل بضمير المخاطب والمتكلم في أسلوب حواري متناغم (خالد أنت فينا)، كما يسبق ذلك بحرف التوكيد والنفي (لن تغيبن) نافيا عنه الغياب ليصبح ما بعده تأكيدا معنويا له ، أما

---

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص٢٤٠ .

المعنى الثاني (اسم الملك الجديد) فيؤكد الشاعر إرادة هذا المعنى عن طريق ضميري المتكلم والغائب (قد قطعنا له) ، وهنا تتجلى إضافة إلى التورية السابقة جمالية فنية أخرى يبرزها استخدام الضمير بأنواعه الثلاثة كما يوضحه الرسم البياني التالي :

١- ضمير المخاطب ←— أنت ←— الملك الراحل (فيصل)

٢- ضمير المتكلم ←— فينا _ قطعنا ←— الشعب

٣- ضمير الغائب ←— له ←— الملك الجديد (خالد)

حيث استخدم للملك المرثي ضمير المخاطب وكأنه لا زال حيا باقيا تتأتى مخاطبته والتحدث إليه ، أما الملك الخلف (خالد) فقد استخدم له الضمير الغائب وكأنه هو الراحل أو المرثي ، لتتداخل الصورة في الملك الراحل والملك الجديد فيحدث ذلك شيئا من التبادل الدلالي ، لأن الهدف الإشادة بكليهما وبيان عظيم قدرهما .

٤ - الترابط

إذا كـان مـن سمـات الشـعر المعاصـر الفنيـة (التركيـب) أو تعـدد الأفكـار واجتماع العديد من العناصر والمكونات المتنوعة ، أو المتنـافرة في بعـض الأحيـان ، فـإن هـذا يسـتدعي إيجـاد الترابـط والانسـجام بـين تلـك العناصـر المتعـددة ، ويتطلب تكون وحـدة عميقـة تؤلـف بـين تلـك العناصـر وتنصـهر فيهـا الجزئيـات المتنافرة لتصبح كيانا واحدا لا تنافر فيه ولا انفصام ، وهـذا الأمر يجعـل الشـاعر المعاصر أمام مزيد من العقبات التي لابد من تذليلـها واقتحامهـا بريـاضـة إبداعيـة متميزة ، ونحن نعلم أن وحـدة القصيدة مـن أكثـر الأمـور الـتي استقطبت المزيـد مـن اهتمامـات رواد التجديـد في الأدب العربـي الحـديث ، ولعـل ملخـص تلـك الاهتمامـات مـا كتبـه محمـد غنيمـي هـلال .. حيـث يقـول : ((الوحـدة العضـوية هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرهـا الموضـوع ومـا يسـتلزم ذلـك مـن ترتيب الصور والأفكار على أن تكـون أجـزاء القصـيدة كالبنيـة الحيـة لكـل جـزء وظيفة فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر.

وتستلزم هذه الوحدة أن يفكـر الشـاعر تفكـيرا طـويلا في مـنهج قصيدته ، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثـه في سامعه ، وفي الأجـزاء الـتي تتـدرج في إحـداث هذا الأثر بحيث تتمشى مـع بنيـة القصيدة بوصـفها وحـدة حيـة ، ثـم في الأفكـار والصـور الـتي يشـتمل عليهـا كـل جـزء ، بحيـث تتحـرك بـه القصـيدة إلى الأمـام لإحـداث الأثـر المفقـود منهـا عـن طريـق التتـابع المنطقـي ، وتسلسـل الأحـداث والأفكـار ، ووحـدة الطـابع))[1]، ومـع كثـرة الاهتمـام بوحـدة القصـيدة أو ترابطها إلا أن أغلب هذا الاهتمام كان منصبا علـى الناحيـة الموضـوعية ، بحيـث

---

(١) النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، ص٢٠٩ .

تكـون أفكـار الـنص في موضـوع واحـد أو متماشـية ومنسـجمة مـع بعضـها إلى تكوين فكرة واحدة تتفرع عنها تلك الجزيئات ، غير أن هناك وحدة أسلوبية وترابط لغوي يقوم على وسائل فنية وأسلوبية متعددة كأدوات الربط والتكرار وغير ذلك ، وهذا ما جعلنا نؤثر هنا مصطلح (الترابط) كبديل لمصطلح (الوحدة) بصورته المستهلكة والناقصة أو المبتورة في أغلب تناولاتها ، وقصيدة الرثاء مهيأة بطبيعتها لتحقيق عنصر الترابط ، لأن مناسبتها وما تحمله تلك المناسبة من الهيبة وما توقعه من الأثر ينأى بها عن الانفلات أو الانطلاق في تهويمات معنوية بعيدة عن تلك المناسبة أو غير متصلة بها ، ولذا جاء في وصف الرثاء بأنه أصدق أغراض الشعر لأن العرب يقولونه وهم يبكون ، فالرثاء يصنف من (شعر الموضوع)، وهو (شعر يستهدف (موضوعا) خارجيا أو داخليا .. بقصد تحديده أو تجسيده أو حتى الإشارة إليه، وإذن فهو شعر يعني باستغراق موضوع معين ، ربما ليصفه ، وربما ليعبر عنه، وربما ليخرج به من مجال الواقع إلى مجال الفن، ولكنه في النهاية يظل حائما حوله، ويظل الموضوع وجودا ناتئا في واجهة القصيدة ، أي وجودا قبليا وأوليا ..))[(١)]، ولذا فإن الترابط في القصيدة الرثائية ليس بمستغرب أو محل إثارة لأنه من لوازمها وخصائصها ، وحيث إننا أشرنا إلى تقسيم الترابط إلى معنوي ولغوي فإننا سنستعرض ذلك دون تفريق بينهما ، لأن الترابط اللغوي بوسائله المتعددة إنما يهدف أو ينشد في بروزه إيجاد وتشكيل الترابط المعنوي، ومن النماذج التي قد برز فيها الترابط قصيدة للشاعر أحمد باعطب بعنوان (فيصل لم يمت) ، حيث ترابطت جميع أبيات القصيدة وتولدت كل فكرة من سابقتها على إثبات

---

(١) أصول الأنواع الأدبية : محمد أحمد العزب ، ص١٧٨.

وتأكيد بقاء ذلك الراحل بإنجازاته ومآثره العظيمة ، فبعد المطلع نجد قوله في البيت الثالث من القصيدة :

يـا شـهيدا وإن بكـى الشـرق طـرًا مـــا جزتـك الـدموع حـق الجـزاء
أنــت علمتنــا التجـــلد والصـبــ ـــر وحـذرتنا سـبيل البـكـاء (١)

حيث نلمس في البيتين أسلوب مخاطبة المرثي والذي يتكثف عبر وسائل متعددة من أبرزها النداء والضمير بنوعيه المتصل والمنفصل ، وبغض النظر عن المعنى الأولي للبيتين والذي يظهر واضحا لا غموض فيه ولا إبهام وهو الإشادة بعظمة المرثي وقوة إرادته وتجلده .. بغض النظر عن ذلك فإن أسلوب مخاطبته يعكس محاولة الاقتراب منه وتناسي فاجعة موته وكأنه لا يزال حيا ماثلا يأخذ ويعطي من خلال ذلك التخاطب ، ثم تستمر الأبيات في هذا المنوال مشيدة بالراحل ومآثره وما بناه من أمجاد ومفاخر لشعبه ووطنه ، وبعد عدة أبيات يجد الشاعر في نفسه حاجة إلى الترابط في النص بعد أن طال النفس الشعري ، فيقول :

يـــا عظيمـــا ولـــيس كـــل مليـــكٍ بعظـــيم أجـــاد حمـــل اللـــواء

. . . .

أنـــت وحـــدت أمـــة مزقتهـــا إحـــن بثهـــا العـــدى في خفـــاء (٢)

ونشاهد كيف تصدرت الأبيات (يا عظيما) لتعيد الإيقاع السابق في (يا شهيدا) مستمرة في مخاطبة المرثي والتحدث إليه ، و (شهيدا) هنا يتوافر فيها التبادل الدلالي إزاء (عظيما) فكل شهيد عظيم ، وكما تقابل نداء الشهيد

---

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص٢٣٧ .

(٢) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص٢٣٨ .

بنداء العظيم فقد تقابل الضمير المخاطب المنفصل (أنت وحدت) مع (أنت علمتنا) ، ولكن وفي هذه المرة نجد الضمير يتواصل متصدرا العديد من الأبيات وكأن في ذلك خلق مزيد من الترابط وتعميقه ، وبغض النظر عن هذه الملامح الأسلوبية فإن المعنى في جميع أبيات القصيدة يتركز في فكرة تأبين الميت من خلال إبراز إنجازاته وبيان عظمته وعلو منزلته :

أنت خلدت نهضة لا تداني ... عانقت هامها قباب السماء
أنت حققت معجزات كبارا ... أنت أوردتنا معين الرخاء
أنت فجرت منبع الخير فينا ... دافقا رائعا قوي العطاء (١)

حيث يصبح الضمير (أنت) بتصدره للأبيات أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها ، وفي الوقت نفسه يصبح خالقا ومعمقا لدلالات المعنى ، عبر سرده لهذه الجزيئات المشكلة بدورها لجوهر المعنى المراد ، كما يشكل الضمير الرابطة اللغوية بين أبيات القصيدة ، وهذه الرابطة التي تتحول بدورها ، من أداة لغوية محضة إلى أداة تعبيرية وعاطفية مشحونة بالإيحاء والإشعاع بتفاصيل رؤية الشاعر للمرثي الراحل ، وهكذا نشاهد كيف أوجد توحد المعنى في القصيدة ترابطا موضوعيا قد ضم جميع أبياتها وجعلها تسير في خط واحد حتى النهاية ؛ دون وجود أي تفكك أو انفصام ، ولا يعني هذا عدم وجود أفكار فرعية أو استطرادية في النص ، ولكن الشاعر عندما يمر بمثل هذه الأفكار فإنه لا يسترسل فيها استرسالا ينأى بالنص عن موضوعه الأساس أو فكرته الأصل بل سرعان ما يعود إليها انطلق منه ولذا فإننا نجد الأبيات السابقة وما قبلها قد جاء بينها بعض تلك الأفكار مثل قوله :

---

(١) المصدر السابق.

لم ترعنا الخطوب يوما ولكن خطبنا فيك صدمة في الحشاء
أفجعت كل مهجة أفقدتها ثقة النفس في خضم البلاء [١]

فهنا نجد الشاعر عند انطلاقه من تأبين المرثي وبيان منجزاته ومآثره إلى الندب وبيان هول الفاجعة وعظمة وقعها على الشعب الذي قد أحب ذلك الملك ودان له بالفضل والمجد ، فهذا المعنى وإن نأى عن المباشرة والتقرير في التأبين والثناء على الراحل إلا أنه في النهاية سيتفق مع ذلك المعنى ويسايره ، لأن مكانة المرثي وما له من الفضل والمجد هو الذي جعل فقده مصيبة عظيمة وفاجعة مروعة ، هذا من الناحية المعنوية ، أما الجانب الفني فإننا نلمح وجود كاف الخطاب (خطبنا فيك) ليكون في ذلك استمرارية لمخاطبة المرثي وعدم غياب شخصيته عن هذه الفكرة الجديدة .

ومع أن المعنى أو الفكرة دائما هي الأساس في إيجاد الترابط والانسجام بين أجزاء النص وذلك بتوافق تلك الأجزاء ـ معنويا ـ وسيرها عبر جداول متفرعة إلى ملتقى أساس ، تصب فيه جميع تلك الجداول وتلتقي هناك ، .. ومع ذلك كله إلا أن وسائل الترابط الأسلوبية تزيد من وشائج الالتقاء وتمنع وجود أي ارتخاء أو تقلص فيه ، وأبرز تلك الوسائل أدوات الربط والتكرار والمفارقة التصويرية وتعدد الدوال .. وغير ذلك .. ومن نماذج هذا الترابط قول عبد الرحمن العشماوي :

كانت هنا بالأمس أبنية

وكان هنا مدينة

كنا هنا بالأمس أهل الدار

---

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص٢٣٧.

نحيا آمنيـــن

واليوم صرنا لاجئين

بالأمس كان هنا رجال يكدحون

بالأمس كان هنا نســـاء

بالأمـــس . .

كان هنا صغار يسرحون

ويمرحون

كانت هنا بالأمس مئذنـة

وكان هنـــا صلاة

واليــوم . .

أشلاء وأنقاض [١]

فالمفارقة التصويرية بين الأمس ببهجته واليوم بآلامه قد أوجدت ترابطا يقوم على الإحساس بالعنصر الزماني ، وتطول المفارقة وينبسط الدفق الموضوعي للامتداد الزماني الكبير ، ولطول هذا الامتداد فإنها تتعدد عناصر هذا الوجود المادية والبشرية (الأبنية ، الدار ، المئذنة ، الرجال ، النساء ، الأطفال) ، وتبرز أكثر دوال هذه الموجودات بصورة الجمع ، وذلك ليتناسب هذا الجمع بكثافته وكثرته مع الطول الزماني الممتد الذي قد شمل الحاضر والماضي ؛ فنجد إضافة إلى المفردات الجمعية السابقة (آمنين ، لاجئين ، يسرحون ، أشلاء ، أنقاض) ، وبالتالي فإن المفارقة إضافة إلى السمات الفنية الأخرى كاختيار صيغة الجمع والتكرار والتضاد تتضافر لتعكس التواشج

---

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص٨٣ .

المعنـوي الـذي يسـود جميـع الـنص موجـدا ترابطـا وتوحـدا بنائيـا لا يعتريـه أي انفصام أو اختلال .

ويلفت انتباهنا النص السابق وما أحدثه فيه عنصر الإحساس بـالزمن مـن تـرابط وتوحـد إلى أن تتـابع الأحـداث في سـياقها الـزمني وترتيبهـا في واقعهـا الملموس يفضي إلى إيجاد ترابط قوي بين هـذه الأحـداث ، ومـن أمثلـة هـذا قـول حسن الزهراني في رثاء صديقه الشاب فهد الزهراني :

أسـفي عليـك وكيـف يـنفعني ... أسـفي وقـلبي كـاد ينفـلـق
لما رأيتـك بـين أيديـهم ... في الـنعش قامـت حولـك الفـرق
صـلى عليـك أبـوك محتسبـا ... ولصـبره مـن حولنـا عبـق
والنـاس تبكـي خـلفه أسفـا ... وكـثيرهم بدمـوعهم شرقـوا
حملـوك للمـأوى الأخـير وفي ... أرواحـهم يتربـع القـلـق
سـألوا لـك الـرحمن مـغفـرة ... ودعـوا وهـم بـالله قـد وثقـوا [1]

فهنا نجد أن دينامية الأحداث داخل النص قد أوجدت تلاحما وتتابعا منطقيا، وهذا التتابع بصورته المرسومة وتسلسل أحداثه لم يفرضه النص بإبداعيته وفنيته ، كما لم تفرضه عبقرية الشاعر .. بل فرضه الواقع ووجد كحدث بيئي أو اجتماعي بل وقبل ذلك شعيرة دينية ـ وهذه نقطة لا يجب إغفالها ـ يجب أن تسير وفق هـذا التتـابع المرسـوم كما في النص ، فالمرثي قد حمل على الـنعش ومـن حولـه الجماهير والفـرق ثـم صـلوا عليه صابرين محتسبين وباكين مذعنين ، ثم حملوه إلى قبره ، وبعد دفنه وقفوا يسألون الله له المغفرة ويدعون له بالرحمة والثواب .. إلخ .

---

(١) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص١٢٠ .

ومن وسائل الترابط أدوات الربط لأنها تدفع النص إلى التواصل والانطلاق وتعطيه كلما برزت فيه باعث الاستشراف إلى ما بعدها ، ونلمح هذا الترابط بفعل أدوات الربط في مرثية للشاعر جاسم الصحيح قالها عندما شب حريق في إحدى مخيمات الزواج فكان ضحيته العشرات من الرجال والنساء والأطفال :

أُقبّل العتبات محرابا
وأعرج في مدار الغيب
نحو السرمد الأبدي
حيث تبتل الشهداء للغز العتيق
كلي تجمع في فمي
فخرجت من شفتي
تقذفني تناهيدي مع الألم الطليق
وأتيت منتحلا بنفسجة الكآبة
أستدر العطر جهشته
وأستجدي الدموع من الرحيق [(١)]

حيث ترد أدوات الربط (الواو والفاء) بين كل سطرين أو ثلاثة ، وكأن في ذلك محاولة للم أجزاء النص وعدم تشتتها ؛ والذي قد تدفع إليه حالة التمزق النفسي والتشتت العاطفي الذي يعيشه الشاعر إزاء هذا الحادث المؤلم ، فهنا أتت أدوات الربط محاولة تعويض القلق الذي يبدو وقد انتاب عاطفة الشاعر وأحاسيسه ، ونلمح ذلك التمزق في الجمل الفعلية (أعرج ، خرجت ، تقذفني ، أستدر ..) ، وفي جميعها يكون الفاعل الـ (أنا) أو الذات المبدعة ، وعندما نتتبع هذا النص فإننا سنجد المزيد

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٤٦١ .

من أدوات الترابـط ، الـتي تقابلنـا بـين الفينـة والأخـرى ، وقـد حـدث ذلـك مـع الطـول الملفت للنظر في بناء القصيدة ،حيث اقتربت من مئتي سطر شعري وجاءت في عدد من المقاطع ، ولا يعني انتشار أدوات الربط في هذا النص الطويل وجـود شـعور مـن المبـدع بقلق ترابط جزئيات الـنص على مستوى المعنى أو أنه لجأ إلى تعـويض ذلـك الشـعور بتركيزه على الترابط اللغوي ، ولكنه يعني حالة التمـزق الـذاتي الـتي يعيشـها الشـاعر ، وحـرف العطـف هنـا سـواء الـواو الـتي وردت ثـلاث مـرات أو الفـاء الـتي وردت مـرة واحدة .. يستحيل إلى بؤرة تشيع منهـا إيحـاءات الحيرة والقلـق والفقـد والضـياع ، كمـا يـوحي حـرف العطـف بتمـدد حيـاة الحـزن والعـذاب وانتشـارها علـى فـترات متراخيـة ومتطاولة من الزمن (فخرجت .. ، وأتيت ..) وكأن حالة التمزق والعذاب الـذاتي قـد أصبحت سمة الحياة الدائمة للشاعر بعد موت أولئك الضـحايا في ذلـك الحريـق الهائـل والمأسـاة المروعـة ، ولكـي نكـون أكثر اطمئنانـا إلى توجيهنـا السـابق إزاء وجـود أدوات الـربط في نـص الشـاعر فإننـا نجـد هنـا الأسـلوب يتواجـد في قصـائد أخـرى للشـاعر وفي موضوعات مشابهة ، ومن أمثلة ذلك ما قاله في ختام رثاء شيخ قريته :

عدنا إليك لكي ترانا شاخصين
فقد كبرنا آهتين
وقد كثرنا دمعتين
وصار برد الأرض أكبر من مدافتنا
وحجم الحزن أوسع من حناجرنا
وطالت قصة المأساة فابتلعت قواميس اللغات [1]

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٣٥٩

حيث تركزت أدوات الربط وتصدرت جميع أسطر النص، بل إننا نجد السطر الأخير حينما جاء أكثر طولا من بقية الأسطر تتوافر فيه أكثر من أداة ، وهنا نجد أن هذا الأسلوب يأتي ـ أيضا ـ لدرء ما يحدثه واقع المأساة من التمزق والخلل النفسي نتيجة الحزن العميق والتأثر الكبير ، ولأن الحزن هنا قد تحول من حزن الذات الواحدة ـ كما في النص السابق ـ إلى حزن الجماعة فهو مجموعة من الأحزان المتفاقمة والآلام الممزقة ولذا أصبحت الحاجة إلى أدوات الربط أكثر منها إزاء حزن الذات الواحدة (الشاعر).

وأحياناً قد تغيب أدوات الربط أو قد يلجأ الشاعر إلى تغييبها لإشعار المتلقي بأن مفردات اللغة بما تشتمل عليه من المعنى تتدفق تدفقا تلقائيا ، ويفضي بعضها إلى بعض كنتائج حتمية أو تعاليل منطقية بين اللاحق والسابق ، ومن أمثلة هذا قول (غازي القصيبي) :

نزار ! أزف إليك الخبر
يموت الصغار . . وما من أحد
تهد الديار . . وما من أحد
يداس الذمار . . وما من أحد (١)

فالجمل الفعلية هنا تصور واقعا مأسويا تظل صورته ناقصة ما لم تكتمل هذه الجمل وتوجد جميعها ، لأن كل جملة تصور جزءا من ذلك الواقع وبمجيء ما بعدها تزداد وضوحا وجلاء تلك الصورة .. وهكذا ، وهنا قد أغفل الشاعر أدوات الربط محاولا استغوار مطاوي شعوره ، وتجسيدها عبر الدوال اللغوية والجمل الشعرية المتتالية ، وبالتالي يصبح شكل المقطع كله (بدواله وجمله) صورة عامة لرؤية الشاعر لواقعه أو بالأصح وتحديدا واقع بعض البلاد الإسلامية التي تعاني من الاضطهاد

---

(١) للشهداء : غازي القصيبي ، ص٥٩.

والحروب والقتـل ، وهـو واقـع يمـوج بالتناقضـات والتشـتت والـدمار والخـراب ، فـلا ترتيب فيه ولا ترابط ، بل تشتت وتمزق ، وتبعثر وضياع ، إنـه يقـف أمـام بلـد مشتت الأوصال .. ، وبذلك تكون هذه الجمل الشعرية المتتالية ، دون روابط لغوية ، موحيـة بهذا الجو النفسي للشاعر ، والـذي بـدوره لـيس أكثـر مـن انعكـاس للواقـع المريـر الـذي يشـاهده في الأرض الإسـلامية المضـطهدة ، فالأسـلوب انعكـاس تلقـائي لأعمـاق الشاعر ، وبالتالي فإن القصيدة لا تأخذ وحدتها مـن العوامـل اللغويـة فحسـب بـل إنهـا قد تأخذ ذلك من تجانس التجربة النفسية والفكرية للشاعر .

وحيـث إننـا نبحـث هنـا في مسـألة الترابـط والتماسـك في الـنص الشـعري فـإن هنـاك مسألة يجب أن تنال قسطا كـبيرا مـن الشـرح والاسـتعراض ، ونعـني بهـا النزعـة الدراميـة في التجربة الشعرية ، حيث إن هذه النزعة تقوم على الصراع وكثرة الحركة وتـتابع الأحـداث ، فالفكر الدرامي ((هو ذلـك اللـون مـن التفكير الـذي لا يسير في اتجاه واحـد ، وإنمـا يأخـذ دائما في الاعتبار أن كـل فكـرة تقابلـها فكـرة ، وأن كـل ظـاهر يستخفي وراءه بـاطن ، وأن التناقضات ، وإن كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبـادل الحركـة بعينهـا يخلـق الشـيء الموجـب ، ومن ثـم كانـت الحيـاة نفسـها إيجابـا يسـتفيد مـن هـذه الحركـة المتبادلـة بـين المتناقضـات ، فإذا كانت الدراما تعني الصراع ، فإنها في الوقت نفسـه تعـني الحركـة ، الحركـة مـن موقـف إلى موقف مقابل ، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقـابلين مـن فكـرة إلى وجـه آخـر للفكرة)) [١] ، ومن هنا فالأسلوب الدرامي بطبيعته ومنهجه المعروف هـو أقـوى الأسـاليب وأظهرها في تحقيق الترابط أو التوحد داخل بناء القصـيدة ، وحيـث إن الرثـاء يقـوم في غالبـه على أساس الصراع مع الموت بسطوته الجارحة وسلطته المهيمنـة ، أو الصـراع مـع الأحـزان والآلام المترتبة على الفراق وابتعاد الأحبـاب والأصـفياء .. ، حيـث إنـه كـذلك فـإن قصـيدة

---

(١) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص٢٧٩ .

الرثاء ستقوم في غالب أحوالها على أساس من هذا الأسلوب ، لاسيما ما جاء منها في اتجاه فلسفي أو تأملي ، وكذلك ما جاء في الاتجاه التاريخي لاعتماده على القصص وتتبع الأحداث الماضية أو الحاضرة ، ونماذج هذا الأسلوب الدرامي التي تحقق بها عنصر الترابط كثيرة جدا ، ومتعددة الموضوعات والأهداف ومنها ما قاله عبد الله الرشيد في قصيدته (احتضار) :

خرج العُوّاد
فجاء الحارس . . . أطفأ أنوار الدهليز
ولم يبق سوى مصباح يتأرجح بين الصحوة والغفوة
ومضى الحارس .. .
أسمع وقع خطاه نشيجا
ومضى . .
حتى ابتلع الصمت الصوت
وإذا بالموت . .
قد دخل على أطراف أصابعه
يفتح دولابي
ينشر حاجاتي وثيابي

فهذه القصيدة قد أحدث أسلوبها الدرامي ترابطا قويا بين جميع أجزائها ، وقد تمثل هذا الترابط في الحركة والأحداث التي قد تتابعت تتابعا منطقيا ، وقد أفضت كل حركة إلى ما بعدها ، وتعددت الشخصيات الحقيقية والوهمية ، والواقع أن الشخصيات الوهمية هنا ـ كالموت مثلا وقد صوره الشاعر بالإنسان الذي يسير بحيطة واختلاس ـ قد تكون وهمية بالنسبة لنا أو نتصورها من ضرب الخيال ، ولكن ساعة الاحتضار قد تجعل هذا الأمر واقعا وتلك الشخصيات الخيالية حقيقة ماثلة أمام عين المحتضر .

٥ - الخاتمة

كما أن لمطلع القصيدة أو مقدمتها قيمة فنية عظيمة لأنها وجه النص وفاتحته فكذلك الشأن في خاتمتها لأنها آخر ما يبقى منه في الأسماع ، ((وسبيل القول فيها أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له ، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه)) [1] ، وإذا كان النقد التراثي قد أدرك هذه الأهمية وتابعها فإن واقع القصيدة العربية الحديثة يستلزم احتفاء أكثر ومتابعة أدق لموضوع الخاتمة ، وما ذلك إلا للتجديد في أسلوب بناء القصيدة الحديثة ، حيث إنها قد تنزع نزعة رمزية أو تجنح إلى الإيحاء والإيماء فيقتضي ذلك أن تكون خاتمتها كشفا وبيانا أو أن تتمحور فيها الرؤية الأساسية للقصيدة ، وكذلك ـ وبصورة مماثلة في تركز أهمية الخاتمة ـ يحدث الأمر في بناء القصيدة بناء دراميا ، حيث تبرز الخاتمة كلحظة التنوير أو الكشف بعد تسلسل الأحداث وتتابع الصراعات ، ومن هنا فإننا نجد وعيا إبداعيا لدى كثير من شعرائنا بأهمية الخاتمة حيث يعيرونها اهتماما شكليا وفنيا خاصا ، وقصيدة الرثاء قد يكون الأنسب لخاتمتها أن تكون دعائية أو وعظية أو حكمية ، لكونها قد تغلغلت إلى أعماق حدث إنساني مليء بتحريك العواطف الإنسانية وزعزعتها ، ومع أن هذه الخواتيم بتنوعها السابق قد غلبت على الرثاء السعودي المعاصر إلا أننا سنجد أنواعا أخرى من الخاتمة في مادة ذلك الرثاء ، ولعل من المناسب هنا أن نشير إلى دور الترابط والانسجام بين هذه الخاتمة وما يتقدمها من أفكار أساسية في تأبين الميت أو الندب والعزاء ، حيث إن الشاعر بعد أن يفرغ جميع انفعالاته تجاه موضوعه الرثائي وبعد أن يتملئ الناس بجميع ما تكتنزه النفس تجاه ذلك الموضوع فإن الأنسب بعد هدوء العاطفة وإمكانية السيطرة عليها ومسك لجامها الاتجاه إلى فكرة موضوعية يبرز

---

(١) العمدة : ابن رشيق القيرواني ، ١:٢٣٩ .

فيها العقل والمنطق أكثر من العاطفة والانفعال ، وعند التسليم وقبول هذا التوجيه النقدي في بناء المرثية سنجد الأنسب في ذلك ليكون خاتمة ونتيجة نهائية هو الحكمة والعزاء أو الدعاء والالتجاء ، ونلمح نموذج الخاتمة الدعائية في مرثية محمد سراج التي أنشأها بعد موت والده ، وقد وضعها في سبعة مقاطع تختلف في أعداد أبياتها من مطلع لآخر وجاء المطلع الأخير خاتمة القصيدة في بيتين موضوعهما الدعاء لوالده وطلب الرحمة له حيث يقول :

حنانيك ربي فاحبه منك رحمة ... وعفوا فأنت المنعم الواسع الندى
وأبدله من تلك الحياة وبؤسها ... حياة يرى فيها النعيم المخلدا (١)

وما ينبغي ملاحظته هنا هو إدراك الشاعر لأهمية الخاتمة ؛ وأن الأنسب فيها أن تكون دعائية ، ولذا فقد أفرد الخاتمة في مقطع مستقل مع أنها بيتان فقط ويقومان على فكرة بسيطة وهي الدعاء وطلب الرحمة لوالده ، فكان المقطع أقصر مقاطع القصيدة وأكثر شفافية ووضوحا حيث بلغت المرثية ما يزيد على أربعين بيتا ، وهذا الوعي بأهمية الخاتمة كما جسده الشكل البنائي القائم على تعدد المقاطع ، تجسده أيضا مناسبة المضمون ، لأن واقع الأمر ومقتضى الحال أن تكون الخاتمة في رثاء الوالدين الدعاء لهما ، فذلك واجب في رقاب الأبناء ولا عذر في تركه ولا مناص ، وخلو القصيدة منه يعد ثغرة فكرية كبيرة ، وعند الإيمان بأهميته فإن الأنسب له أن يكون في الخاتمة ، وإذا كانت هذه الخاتمة الدعائية قد جاءت تقريرية مباشرة فإن هناك من يأتي بالدعاء معللا فيحدث معه شيء من التمازج بين الدعاء والتأبين كقول علي النعمي في رثاء أحد أصدقائه :

---

(١) غناء وشجن : محمد سراج ، ص١٢٣ .

فـــنم في ظـــل رب ذي هبـــات لتحظـــى بالجزيـــل مـــن الثـــواب
فكـــم ســـعد الأرامـــل واليتـــامي بجـــودك في الحيـــاة بـــلا حســـاب [١]

فالبيت الأخير يأتي بمثابة التعليل للدعاء ورجاء الرحمة والثواب في البيت السابق لأن ذلك الدعاء قد أتى بأسلوب الواثق المطمئن ولم يأت بأسلوب الراجي المتبتل ، ولا تمانع أو تعارض في الأسلوبين ، فكما أن الأول تغمره عاطفة الرجاء والخشية ، فإن الثاني تغمره عاطفة الثقة واليقين وهذا منهج قد أرشد إليه الشرع كما جاء في صريح الحديث عن النبي _ صلى الله عليه وسلم _ ((ادعوا الله وأنتم موقنون بالإجابة)) ، ونجد هنا أن فكرة الدعاء قد تداخلت معها فكرة العزاء ، فالبيتان يتضمنان تعزية النفس بمآل ذلك الصديق وما سيجده من النعيم والثواب ولم تأت هذه التعزية عارضة أو دون مسوغ مقبول ولكنها ترتكز على حقائق كانت ماثلة في شخصية المرثي تتبلور في حبه للخير ومساعدة المحتاجين من الأرامل واليتامى وهذه الأعمال من دعواي تحقيق رضا الله ونيل ثوابه ومغفرته .

وأحيانا قد نجد الخاتمة الدعائية القائمة على أسلوب الثقة برحمة الله وثوابه ترد دون وجود ما يعللها على خلاف ما شاهدنا في خاتمة النعمي السابقة وذلك لاعتمادها في التعليل على أشياء من خارج النص قد تقتضيها أحيانا مناسبة الموضوع الرثائي في سياقه العام كأن يكون المرثي شهيدا أو شبه ذلك .. ومن نماذج هذا قول علي النعمي أيضا في رثاء ركاب الطائرة الذين احترقوا بها . . حيث جاءت الخاتمة مستقلة كما يلي :

فعلـــيهم مـــن ربهـــم صلـــوات ولـــهم عنـــده جزيـــل الثـــواب
تتلقاهم الملائـــكـــة الأطـ ـــهـــار في مـــوكب جليـــل مهـــاب
بالبشـــارات مـــن إلـــــه كريـــم وعـــلى رفـــرف عزيـــز الجنـــاب

---

(١) جراح قلب : علي النعمي ، ص١٧٣.

يتساقون من رحيق شرابا ختمه المسك من ألذ الشراب
في رحاب الفردوس حيث النعيم حق .. طوبى لهم وحسن مآب [١]

فقد أتت الخاتمة بلغة وصفية تصور مآل أولئك المرثيين وما ينتظرهم من النعيم والخلود، وقد انطلقت هذه اللغة بأسلوب يقيني واثق دون أن يصحبه ما يعلله أو يفسره ، ولكن عند النظر في المناسبة والموضوع فإننا سندرك أن الشاعر قد انطلق في ذلك من واقع فهم مسبق لموضوع الشهادة كما حددت ذلك نصوص الشرع المطهر، حيث جاء في الحديث الذي رواه جابر بن عتيك - رضي الله عنه - عن النبي _ صلى الله عليه وسلم _ قال : ((الشهداء سبعة ، سوى القتل في سبيل الله : المطعون شهيد ، والغرق شهيد وصاحب ذات الجنب شهيد ، والمبطون شهيد ، والحرق شهيد ، والذي يموت تحت الهدم شهيد ، والمرأة تموت بجُمع شهيد)) [٢] فالحريق شهيد في الإسلام ، ومن هذا الفهم والإدراك كانت انطلاقة رؤية الشاعر السابقة ، ولكنها لم تلتفت إلى تعليل جزمها السابق إيمانا منها بعدم الحاجة إلى ذلك لأنه لديها من المسلمات قبلا .

وقد تتوسع دائرة الخاتمة الدعائية فيصبح الدعاء فيها ليس مقصورا على الميت ولكنه قد ينتقل إلى الأحياء أو إلى الشاعر ذاته ، ويحصل هذا حينما يكون المرثي ملكا عادلا أو إماما مصلحا أو عالما ربانيا ، لأن مثل هذا المرثي سيكون أثر فقده فيمن بعده أبلغ وأثر فيصبح الناس بعده في حاجة إلى الدعاء والالتجاء إلى الله بأن يصلح أحوالهم ويجمع كلمتهم ويؤلف بينهم حيث إن موت القادة والعلماء المؤثرين في الناس غالبا ما تنخرم بعده كثير من الأمور وتطرأ جملة من المتغيرات .. ولا غرو ولا عجب في ذلك فقد حدث هذا في باكورة دولة الإسلام حين وفاة نبيها ومؤسسها عليه الصلاة والسلام

---

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١٠٨ .

(٢) سنن أبي داوود : رقم (٣١١١) ، سنن النسائي : رقم (١٨٤٧).

حيث ارتد بعد وفاته كثير من الناس ونشأت الفتن وتزعزعت الأمور مع وجود الصحابة ـ رضي الله عنهم ـ فقد يكون لهذا الأمر تأثير في حياة الأمة لا تزال تخشاه وتخافه مع رحيل كل قائد مصلح أو عالم مخلص .. إلخ ، ويبرز هذا في خاتمة مرثية الشاعر أحمد الغزاوي التي قالها في رثاء الملك فيصل :

يا خالق الأكوان إنا أمة ... بك آمنت وزكت بها الأسرار
هيئ لنا رشدا أو هبنا رحمة ... وأسبغ علينا الصبر يا غفار
واجعل لنا من ديننا ويقيننا ... خير الدروع وإنه لدثار
وانصر وأيد بالشريعة (خالدا) ... وأخاه (فهدا) ما استهل قطار
إنا عبادك فاستجب لدعائنا ... وبه العشاء يلج والإبكار [1]

ونجد في هذه الخاتمة إلحاحا شديدا في الدعاء بصوت الجماعة (هيئ ، هبنا ، أسبغ ، اجعل ، انصر ، أيد ، استجب) ، وهذا الدعاء والإلحاح فيه يعكس ما يخالج نفس الشاعر أو الشعب ـ بالأصح ـ من القلق والاضطراب الوجداني إزاء رحيل ذلك القائد المصلح .

أما الخاتمة الحكمية فغالبا ما تكون في المرثية التي تتعمق في تأمل الموت والحياة ومحاولة سبر أغوار هذه القضية القائمة على التقابل بين قطبيها ، وتختلف درجة هذه الخاتمة في مضمونها بين حكمة ناضجة متفردة في معناها وشكلها وبين حكمة سهلة المأخذ وقريبة المعنى ، والغالب في النوع الأخير أنه يأتي مقتبسا من الأقوال المأثورة مسبقا ولكنه قد يحدث فيها شيئا من التغيير والتجديد ، ونماذج الحكمة في خواتيم الرثاء كثيرة جدا ومنها قول عبد الله بن سليم الرشيد :

---

(١) آلام وآمال : عبد العزيز الأحيدب ، ١/ ٣٥ .

هـــي الأيـــام: مـــيلاد فمـــوت وفيمــا بــين ذيــن رحــى الكفــاح
ومـــن لم يغـــد في ركـــب المنايـــا سيمشـي ـ راغمـا ـ عنـد الـرواح [1]

وقد جاء هذان البيتان في مقطع مستقل آخر القصيدة ، وقد قامت هـذه الخاتمة على بنية تقابلية أتت في أول أمرها قائمة على الطباق بين المتجاورين (ميلاد ـ موت) ثم توسعت في البيت الثاني من خلال المفارقة بين جزئي البيت ، وهذا الأسلوب القائم على التكنيك البلاغي ينعكس على مراد الحكمة وهدفها المقصود وقيمتها الموضوعية ، لأن الطباق والمقابلة فنان بلاغيان يقومان على طرفين متقابلين وبينهما وفيهما ينحصر المعنى ، وليس هناك من جهة ثالثة أو طريق آخر يتم من خلاله فصم تلك الرابطة في هذا الفن البلاغي ، وكذلك حياة الإنسان تنتهي به إلى موت محقق لا مفر منه ولا محيص ، وهذا هو مضمون الخاتمة السابقة ، وهي بنمطيتها القائمة على ثنائية محدودة تنسجم فنيا وتنسكب مع قالب الفن البلاغي السابق في قيامه على ثنائية محدودة أيضا ، وقد أسبغ هذا الانعكاس أو التقارب بين المعنى والفن جمالية متألقة على هـذه الخاتمة الحكمية ، وأحيانا قد تأتي الخاتمة الحكمية مجتزأة أو عابرة لا يتعمق الشاعر فيها بمزيد تفصيل أو إيضاح كما لا يعيرها اهتماماً فنيًّا كبيراً ، ويوحي هذا النوع بأن مراد الشاعر وهدفه أن يأتي بخاتمة حكمية تتوج مرثيته وتكون بمثابة التوقيع لها بعد أن أفرغ في القصيدة كامل انفعالاته وأحاسيسه ، ولذا فإن مثل هـذه الخاتمة تأتي فيما لا يتجاوز البيت الواحد وكثيرا ما يكون هـذا البيت مختلفا عن الخط الشعوري الذي قد انتظم الأبيات السابقة له ، ولا يهمنا هذا الأمر هنا بقدر ما يهمنا إحساس الشاعر بأهمية الخاتمة الحكمية ودورها في نهاية المرثية .. ولعل من نماذج ذلك قول أحمد يحيى بهكلي :

---

(١) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص٣٢ .

قــد تمــوت الأشــياء تفنــى ولكــن يخلــد الحــق فهــو أعمــق جــذرا[١]

فهـذا البيـت لا يأبـه بـالموت والفنـاء لأن الحـق والإنجـاز سـيبقى خالـدا في حـق المؤثرين من بني الإنسان والذين إذا ما عاشوا الحياة نقشوا أسماءهم في سماء الخالدين.

ويقترب من مضمون الخاتمة الدعائية والحكمية مضمون الخاتمة بالصلاة على الـنبي – صـلى الله عليـه وسـلم – أو الخاتمـة بالتسـليم علـى الميـت، وخـتم القصـيدة بالصلاة من الأمور المتعارف عليها والكثيرة في إبداعنا التراثي وخصوصاً في الشعر ذي الاتجـاه الـديني أو القـائم علـى أسـلوب الـوعظ والتوجيـه أو حتـى التعليـم، وهنـا نـود الدخول إلى قضية دور هذا النوع من الخاتمة والإشـارة إلى أنـه لم يـأت في قصـائد الرثـاء السعودي لمجرد التقليـد والتبعيـة لمـن مضـوا دون شـعور بأهميـة فنيـة أو قيمـة موضـوعية تتناسب والمقام الذي يرد فيه ، ولكنه ـ أولا ـ قد ورد قليلا جدا في هذا الرثـاء ولم يكـن له ذلك الحضور الملفت للانتباه وفي هذا إلماح إلى محاولـة تخلـص شـعر الرثـاء السـعودي المعاصر من النمطية المنحوتة والارتماء في أحضان الماضي دون إشعار بالمعاصـرة والتميـز الذي يميز الإبداع ويكسبه رونـق التـأثير والإمتـاع ، ثـم هـو ـ ثانيـا ـ قـد ورد مـع قلتـه في مواضع تناسبه وتزدهي به كأن يأتي مسبوقا بأسلوب الوعظ والنصـح والتـذكير بـالموت والتحذير من تناسيه وعدم الاستعداد له[٢]، ولذا فإن أكثر ورود لهـذا يـأتي في المراثـي التي ينشؤها العلماء .. ، ومن هذا قول الشيخ صـالح الأطـرم في رثـاء الشـيخ محمـد بـن إبراهيم ـ رحمه الله ـ :

ولكـن خيـار القـوم مـن مـات يـذكر بأشـرف ذكـر مـا لـه مـن محـارب

---

(١) طيفان على نقطة الصفر : أحمد بهكلي ، ص١١٨ .

(٢) لا شك أن لهذا الأمر مؤثراته ودواعيه الشرعية ، حيث إنه من أسباب إجابة الدعاء ختمه بالصلاة على النبي –صلى الله عليه وسلم– .

على المصطفى صلى الإله وسلما ... وداعٍ إلى الله العزيز وتائب [1]

ومع ركاكة هذه الخاتمة إلا أنها تنسجم وتتناغم في مضمونها مع ما سبقها من ذكر الموت والتحذير من الدنيا ووعظ الناس ونصحهم، ومن نماذج هذه الخاتمة - أيضا - ما جاء عند صالح المالك في رثائه للشيخ محمد بن عثيمين - رحمه الله - حيث يقول:

وختامها صلى الإله على الذي ... نصر الفقير وآزر المسكينا

ودعا إلى الإسلام خير شريعة ... ورعى الأمانة صادقا وأمينا [2]

ونجد هنا إلماحا من الشاعر إلى قصد الخاتمة في هذين البيتين بقوله (وختامها) والضمير عائد على القصيدة هنا، وإن كان تتابع الصفات وكثرتها هنا في شخصية النبي – صلى الله عليه وسلم – (نصر الفقير، آزر المسكين، دعا، رعى، صادقا، أمينا) قد يكون متضمنا الرمزية إلى شخصية المرثي (الشيخ ابن عثيمين - رحمه الله -) حيث تواجدت فيه هذه الصفات، وبتواجدها فيه يكون مقتديا ومتبعا نهج المصطفى – صلى الله عليه وسلم –، وعند الركون إلى هذا القول فإنه يحسن الإشارة إلى جمالية عدم التصريح باسم النبي (صلى الإله على الذي نصر ..) ليكون هنا تداخل وتناوب بين الشخصيتين.

وحيث إن القصيدة العربية الحديثة قد حاولت في مساعيها التجديدية المتنوعة أن ينال الخاتمة شيء من تلك المساعي، فوجدت الخاتمة الابتداء، ويعد تكرار مقدمات القصائد في خواتيمها سمة بارزة في الشعر الحر، ولعل أدنى وظائفه أن يعمل على ترابط القصيدة الجديدة، وتماسك بنائها من الناحية الشكلية، على الأقل؛ فهو تعريض - إلى حد ما - بوحدة الوزن والقافية التي تمثل عنصر ربط مادي بين أبيات

---

(١) حياة الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ وآثاره : د: صالح الأطرم ، د: عبد الله العمار ، ص٢٦١.

(٢) ابن عثيمين الإمام الزاهد : د: ناصر الزهراني ، ص٨٣٦.

القصيدة التقليدية [١] ، ولكن هناك من يعيب مثل هذه الخاتمة ، وقد أنكرت نازك الملائكة هذا الأسلوب في ختام القصيدة وجعلته من النهايات الضعيفة في الشعر الحر ، وأرجعت وجود هذه الخاتمة ـ غالبا ـ إلى عجز الشعراء عن إيقاف تدفق الشكل الحر أو إلى خمود التوقد العاطفي [٢] .. ، أما عز الدين إسماعيل فإنه يسمي هذا النوع بالدوائر المغلقة ، ((في بعض القصائد يتمثل إطار بنائي محكم ، يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ)) [٣] ، ولكن هذا الانتهاء عنده ينبغي أن يكون له مبرره الفني ودوره الإبداعي .. ((ولا يمكننا أن نستخلص من هذا قاعدة عامة يطبقها الشاعر في بنائه لقصيدته تطبيقا حرفيا أعمى حتى يضمن بذلك التحام طرفي الدائرة ، فما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به ، لكن ذلك التكرار لابد أن يكون له مبرره الفني ، أعني أنه لابد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة ، أن يكون امتدادا للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة ، أن يكون ـ في عبارة موجزة ـ ضرورة شعورية ..)) [٤] ولذا وكي تتحقق تلك القيمة الفنية في مثل هذه الخاتمة فإن الكثير من الشعراء لا يجعل هذا التشابه بين الخاتمة والابتداء تشابها نصيا كاملا ولكنه يحاول إحداث بعض التغيرات التي تصبح بمثابة التطور والتجديد لما ابتدأه ، وكان ذلك من قبيل التناص ـ إن صح إطلاق هذه التسمية على هذا ـ الذاتي ، والذاتية هنا قد وضعناها قصدا لحدوثه في نص واحد ومن ذات مبدعة واحدة .. ، وبالتالي فإن هذه التغيرات والتطورات التي تطرأ على الخاتمة /

---

(١) انظر : البحث البلاغي عند العرب : شفيع السيد ، ط٢ ، (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٦م) ص٢١٢.

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٣٠ ، ٣١ .

(٣) الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية : عز الدين إسماعيل ، ص٢٥٢ .

(٤) الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية : عز الدين إسماعيل ، ص٢٥٦ .

لابتداء تصبح تقنيات جمالية لها أدوارها الدلالية والصوتية الجديدة أو الإضافية ، ومن هذا خاتمة قصيدة الشاعرة بديعة كشغري والتي قد قالتها في رثاء والدها :

تبقى بعينك دمعة

أنقى من التبر النفيس

لكنها ذكر أنيس (١)

وقد ذكرت أن والدها حينما فارق الحياة كانت بعينة دمعة برزت ساعة الاحتضار ؛ ولأن ابنته كانت غائبة عنه تلك الساعة فقد استشعرت حينما أبلغها الحاضرون أن هذه الدمعة كانت تعبر عن حزن والدها لغيابها ، وقد بنت مرثيتها على هذا الأساس ، وكان مطلعها :

وتركت خلفك دمعة

علقت بأهداب الجفون

أبقيتها ذكرى لنا

تبقى على مر السنين (٢)

وعند المقارنة بين المطلع والخاتمة نجد تشابهاً كبيراً ، فذكر الدمعة وأنها ذكرى جميلة وباقية موجود في كليهما ، ولكننا عند البحث في جماليات هذا التشابه سنجد أن المطلع لم يفصح عن صاحب الدمعة تحديدا أهو الراثي أم المرثي ، بل إنه يحتمل أن تكون الدمعة للابنة وقد بقيت لديها وبعينها بعد رحيل والدها ، وهذه الدمعة تخرج مع كل ذكرى وعلى مر السنين ، وهنا يصبح المطلع محتملا معنيين بعيد وقريب على نحو ما تقرر ذلك الصياغة البلاغية المعروفة ، أما الخاتمة فإننا سنجدها تقرر هذه الدمعة

---

(١) شيء من طقوسي : بديعة كشغري ، ط١ ، (بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ٢٠٠١م) ، ص٢٩.

(٢) شيء من طقوسي : بديعة كشغري ، ص٣٠ .

وتكشف صاحبها بلغة جميلة وأسلوب تبايني يقوم على المقابلة بين الجملتين الفعليتين الآتيتين :

تبقى بعينك دمعة = تبقى بقلبي حسرة

وهنا وعند التمعن الدقيق يتبين لنا الدور الجمالي لهذه الخاتمة التي قد أتت مستوحاة ومستمدة من المطلع ، وفيها قد انكشفت حقيقة الدمعة المرادة وصاحبها المقصود .

ومثل هذا ما ختم به عبد الله الرشيد مرثيته في الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ حيث يقول :

سـلام عليـك فقـد كنـت فـردا سـنبكيك نـورا ونبكيـك مجـدا [١]

وقد كان مطلع القصيدة :

بكـاؤك حـتم ، فقـد كنـت فـردا وفي كـل قلـب تمهـدت مهـدا [٢]

حيث تكرر في المطلع والخاتمة جملة (فقد كنت فردا) ، وهذه الجملة تحمل تأبينا منفردا يقوم على إفراد الشيخ بالتقدير والإجلال ، وكما ابتدأ المطلع بالجملة الاسمية (بكاؤك حتم) فقد اختتم النص بـ (سنبكيك .. ونبكيك) وتكرار الفعل المضارع يشير إلى استمرار وتجدد هذا البكاء على مر الزمان وذلك من خلال دلالة المضارع ، كما يعطي التكرار تأكيدا لهذه الدلالة ودعما لها لأنه تجدد واستمرار .. ، فيصبح النص بعد أن قرر أن بكاءه حتم سيبكيه ويبكيه الجميع لأنه نور ومجد ـ رحمه الله ـ ، وخاتمة هذه القصيدة قد توافر فيها السلام على المرثي وهذه سمة تراثية في الخاتمة ؛ إضافة إلى التشابه والتكرار بين المطلع والخاتمة وهذه من سمات القصيدة

---

(١) مجلة الدعوة : العدد (١٧٠٧) ، ١٤٢٠:٥:١٢هـ ، ص٦٢.

(٢) المصدر السابق .

الحديثة المتصفة بما أشرنا إليه بـ (الدوائر المغلقة)، وبهذا فقد اكتسبت هذه الخاتمة صفتي الأصالة والتجديد .

وأحيانا قد لا تكون الخاتمة منتزعة من المطلع فحسب ولكن من ثنايا النص كأن يختم الشاعر ببيت أو مقطع قد ورد في النص ، وكذلك قد يكون التشابه نصيبا وقد يكون جزئيا ، وإن كان الأول أكثر وأعم ، ومن هذا خاتمة الشاعر عبد الله الزيد في رثاء أحد أصدقائه :

خالد . . خالد . .

لا تقل : مات

قل : عاش في . . موقف . . وكتاب . .

لا تقل : راح . .

قل : ظل في سيرة . . وخطاب . . [1]

فهذه الخاتمة قد وردت نصا في أثناء القصيدة دون أن يحدث فيها أدنى إضافة أوتطوير، ولكنها تريد التركيز على أهمية هذا التكرار وأن ترتد بذهن المتلقي وتجعله يتأمل ما قد مر معه ، حيث إنها تركز على اسم المرثي (خالد) وتوظف صفة الخلود والبقاء في ذاكرة أصدقائه ومحبيه .. ، حيث تصر نفس الشاعر الغارقة في حزنها ومعاناتها على ترديد ذلك الاسم، وهذا التكرار أو الترديد بقدر ما يستشعر (خالد) الاسم للذات الراحلة ؛ يستشعر مدلول الخلود في هذه اللفظة ، وهذا ما يشير إليه ويؤكده بقية النص متمثلا في الجمل الطلبية (النهي والأمر).

وأحياناً وبعد أن يكمل المبدع تجربته الشعرية ويكون قد أفرغ فيها جميع انفعالاته يجد أن أحد أبيات قصيدته يصلح أن يكون خاتمة لها لمناسبة ما يحتويه من

---

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص٥٠.

المعاني وما يشع فيه من الجماليات، ومن هذا خاتمة شروق بنت عبد الرحمن السعيد التي أنشأتها في رثاء أخيها:

والأمـــر لله العظـــيم مســـلم حسـبي وربـي ناصـر لقــراري [1]

وقد ورد هـذا البيت في وسط القصيدة ، ولما يتضمنه من معنى التسليم لله واحتساب الأجر والثواب على المصيبة فقد وجدته الشاعرة مناسبا أن يكون خاتمة لقصيدتها .

وأخيرا نجد نوعا آخر من الخاتمة يتقاطع مع النوع السابق ، وفيه لا يتم الشاعر دورته الشعورية إلى حيث بدأ أو إلى تكرار شيء قد سبق في النص .. كما هو الحال في النماذج السابقة ؛ ولكنه ((ينتهي في القصيدة إلى نهاية (غير نهائية) . إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطا عضويا ، ولكنها ليست هي البداية ، إنها نهاية مفتوحة - إذا صح التعبير - وربما كان السر الجمالي وراء هذا الإطار المفتوح هو إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة .. وربما كان من الافتئات على التجربة الشعورية وضع نهاية حاسمة لها..))[2] ، وهذا النوع من الخاتمة كثير الورود في الشعر بل إن أغلب القصائد تسير في هذا الإطار ، ومن نماذج هذه الخاتمة ما نجده عند عبد الله الحميد في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير مشاري بن عبد العزيز - رحمه الله - :

فـــراغ بعـــد فقـــدك يحتـــويني تطوّقـــه انكســـارات المحـــال
يـزرعني - علـى الـذكرى - سـؤالا ويحيرنـــي ، ويشـــطح بالخيـــال [3]

---

(١) جريدة الجزيرة : العدد (١٠٢٠٠) ، الجمعة ١٤٢١/٣/٦هـ ، ص١٣.

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين إسماعيل ، ص٢٥٩.

(٣) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص٥٩ .

حيث تستمر عاطفة الشاعر مسترسلة مع الذكرى وشاطحا بها الخيال، ويعكس تكرر الفعل المضارع استمرار ذلك وتواصله (يحتويني ، تطوقه ، يزرعني ، يحيرني ، يشطح) ، وفي جميع هذه الأفعال تبرز شخصية الشاعر (مفعولا به) حيث يسيطر عليه الفراغ والذكرى والخيال ويستسلم لها دون مواجهة أو صمود ، وكأنه بهذا الاستسلام ينطلق طائعا منقادا مع تلك الأشياء .

وهناك أنواع أخرى من الخاتمة ـ غير ما سبق ـ ولكنها قليلة الورود ومنها الخاتمة القائمة على التناص ، أو الاقتباس ، وتختلف درجة هذا المقياس في تلك الخاتمة ، بين اقتباس جزئي أو رمزي واقتباس تام أو كامل ، ومن هذا النوع خاتمة محمود عارف في قصيدته (وانطفأ القنديل) التي قد أنشأها في رثاء أحمد قنديل :

قد كنت أوثر أن تقول رثائي   يا منصف الموتى من الأحياء (١)

فهذا البيت هو مطلع قصيدة الشاعر أحمد شوقي التي قالها في رثاء حافظ إبراهيم، وقصيدة محمود عارف قد جاءت معارضة لمرثية شوقي .

٦- الشكل الكتابي

برز الاهتمام بالشكل الكتابي والاعتناء به مع بزوغ نواحي التجديد والتطوير المتعددة في القصيدة العربية الحديثة ، ولهذا الاهتمام دواعيه ومبرراته المنطقية التي قد فرضتها التغيرات والتحولات الطارئة في جميع مجالات الحياة المعاصرة ، ومن ذلك انتشار الكتابة والكتاب وازدهار الطباعة، حيث إن هذه الأمور قد جعلت الخطاب الشعري المعاصر خطابا بصريا أكثر من كونه خطابا سماعيا أو إلقائيا، ولا عجب أن نجد من يتناول بالدراسة والتحليل شعر شاعرٍ لم يقابله أو يسمع منه، ولكنه قرأ شعره

---

(١) ديوان محمود عارف : محمود عارف، ٤٤٣/٢.

ورصد جميع سماته عن طريق الإبصار لا السماع ، وبالتالي فإننا نجد الشاعر الحديث وقد وعى ((بأنه يقدم للمتلقي خطابا كتابيا بصريا وحدا به هذا إلى أن يتوسل بمجموعة من الوسائل والتقنيات الجمالية البصرية التي تعتمد في وجودها على البعد المكاني أكثر من اعتمادها على البعد الزماني ، وذلك لأن الخطاب المكتوب يفقد بالضرورة الكثير من الخصائص الصوتية والمقامية التي يشتمل عليها الخطاب المسموع (المنطوق) كالنبر والتنغيم والحركات المصاحبة للكلام مثل الحركات الجسمية لليد والعين والشفاة .. وغيرها ، وكذلك بقية عناصر المقام الأخرى مثل غياب صاحب الخطاب الذي يكون لحضوره شأن كبير في عملية التوصيل)) [1] ، وهنا نقول بأن سيادة الخطاب الكتابي ربما تكون وراء سيادة وظهور النظرية النقدية الحديثة القائمة على منهج موت المؤلف ، حيث إن حضور المؤلف الحقيقي قد انتفى مع الخطاب المكتوب الذي يفتقد إلى عناصر المقام والصوت ، وهذا ما جعل علماء اللغة المحدثون يقولون ((بأن الشكل الكتابي ليس لغة ولكنه طريقة لتسجيل اللغة بواسطة إشارات ورموز مرئية)) [2] ، ولأن الشكل الكتابي في القصيدة ليس له أي جذور تراثية واضحة فقد لقي رواجا وازدهارا لعنصر الجدة فيه - والنفس مجبولة على عشق كل جديد - ولما له من دور دلالي بارز قد لا تستطيع القيام به لغة السماع أو الإلقاء وحدها ، وقد أصبح رصد النظام الخطي للقصيدة ضرورة نقدية ملحة يفرضها واقع العطاء الإبداعي الجديد ، وكيفية التشكيل المكاني للصفحة الشعرية ، وتشمل طريقة توزيع الكلمات ، والأسطر ، والفقرات ، وعلامات الترقيم ، والفراغات الطباعية ، وسائر التقنيات الطباعية الأخرى كاعتماد تقنية الحاسوب في توظيف الخطوط ذات الإيحاء .. إلخ .

---

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١٩٢ .

(٢) اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة : محمد العبد ، ط١ ، (القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٩٠م) ص١٦.

والواقع أن أغلب قصائد الرثاء السعودي قد تم بناؤها على الشكل التراثي أو الخليلي وهذا النوع ولاسيما المتقدم منه لا يستخدم تقنية الشكل الكتابي مع إمكانية تأتي ذلك فيه ـ أحيانا ـ ، ولكن القسم الثاني أو الشكل التفعيلي هو الذي تكثر فيه الاستفادة من التقنية الكتابية ، ومن ملامح هذه التقنية ما نجده في قصيدة للشاعر عبد الرحمن السماعيل في رثاء أخته :

سيشهد عام من الحزن
أن الزمان توقف يوم الخميس
وأن الليالي غدت كلها ليلة للخميس
وكانت بقربك كل الليالي قصيرة
وكانت بوجهك كل الليالي ((منيرة)) [(١)]

فوضع لفظة (منيرة) داخل القوسين (علامة التنصيص) يعطي دلالة أخرى غير الدلالة الأولية المسموعة ، وهي اسم المرثية في القصيدة ، ولا يكفي الصوت وحده هنا لنقل دلالة الاسم ، بل إنه قد يكون بعيدا جدا وذلك بسبب التلاؤم الكبير بين مجيء (الليالي) موصوفاً و(منيرة) وصفا ، وكما أن هذا التلاؤم كبير جدا فإنه سيزيد من تعمق دلالته التكرار السابق ، فالتكرار في السطرين الأخيرين يفرض توازيا تركيبيا ومعنوياً ، وهنا وأمام هذه السيطرة الجارفة للدلالة المسموعة فإن الشاعر لم يجد بدا من اللجوء إلى استغلال دلالة الشكل الكتابي مستخدما علامة التنصيص ، ليصبح النص أخيراً قد حمل تكثيفا دلالياً متألقاً ، وأفاد المتلقي والدارس توثيقا قد يحتاج إليه [(٢)] ،

---

(١) الديوان المخطوط (الخميس الحزين) : عبد الرحمن السماعيل .

(٢) أشار الدكتور إبراهيم المطوع في رسالته للدكتوراه (الشعر في القصيم) إلى أن اسم أخت الشاعر عبد الرحمن السماعيل التي رثاها (عائشة) ، والصحيح أنها (منيرة) ، أما عائشة التي رثاها الشاعر فهي والدة زوجته . (الشعر في القصيم : إبراهيم المطوع ، ص١٣٦) .

وقريب من هذه الإفادة الدلالية المتأنية عن طريق الشكل الكتابي ما نجده عند عبد الله الحميد في رثاء (حسن ظاظا) ، حيث استخدم علامة التنصيص - أيضا - في قوله :

ستون ألف تساؤل ..

تصل (الرياض) بحزنها :

من يكتب الكشكول - بعدك - يا حسن ؟ [١]

فالرياض هنا (جريدة الرياض) وليست الرياض المدينة ، وقد وضعها الشاعر بين قوسين وأشار إلى دلالته المرادة في الهامش ، ووضع القوسين هنا للتأكيد على دلالة خاصة وأن الجملة فيها حذف مراد ، وهو حذف المضاف (جريدة أو صحيفة) وبقاء المضاف إليه (الرياض)، ولا يمكن أن يكون المراد مدينة الرياض لأننا سنتفاجأ إذا قبلنا ذلك بوجود الاستفهام بعد ذلك (من يكتب) ، وبين الجريدة والكتابة يحدث التوازي الدلالي ، وهنا يصبح القوسان في النص بمثابة الاحتراس المقصود الذي أتى به الشاعر كي يجعل المتلقي يقف متأملا وباحثا عن المراد بالرياض في النص حتى لا يتفاجأ بعد ذلك وترتبك ذائقته .

ومن علامات الترقيم التي كثر استخدامها في الشعر المعاصر النقط على اختلاف تعددها ودورها ، فالنقطة إذا كانت واحدة مفردة فدلالتها دائما الإشارة إلى أن الكلام قد توقف عند نهاية يحسن السكوت علها أو لأنها هي النهاية الطبيعية للجملة ، أما إذا كانت أكثر من واحدة فإنها تتخذ الكثير من الدلالات ، ومن هذا مجيء النقاط داخل النص الشعري ، فهنا يوحي تتابع النقاط - عادة - بأن هناك فصلا حادا بينهما أو قد تكون معبرة عن الطول والامتداد الدلالي . . أو غير ذلك ، ومن أمثلة استخدام النقاط ، قول محمد الخنيزي في إحدى مراثيه :

---

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص٣٨ .

أنـا دمعـة خرسـاء في الأجفـان كتبـت مـن الآلام والأشـجان
لا تنطـق السـر الرهيـب ولا تُـرى مسـفوحة في المـدمع الهتـان
تتوقـد الـنيران فـي آفـاقـهـا وتلـوح خامـدة إلى الوجـدان [1]

فالنقاط الثلاث بعد آفاقها تدل على كثافة تلك النيران واستمرار توقدها وعظمة تأثيرها ، فتصبح دوالا للكثرة والاستمرار والعظمة والاستفحال ، والمتلقي - بدوره - سيدرك هذه التعددية والكثرة من واقع تعدد النقاط ، ومثل هذه الدلالة للنقاط - على نحو الأنموذج النصي الذي أمامنا - كثيرة جدا في الشعر المعاصر ، وأحيانا قد تكون متكلفة أو موضوعة في غير مكانها المناسب ، ولكن المعول عليه في هذا الجانب أن يكون ذلك موضوعا في الديوان الأساس أو ما كتبه الشاعر بيده ، وأن يكون مجيئها في النص محدودا وفي مواضع ينطبق عليها المقياس الدلالي للشكل الكتابي ، ولذا فإنه قد توجد قصائد ينتظم النظام النقطي جل أبياتها أو جمعيها [2] ودون أن يكون لذلك قياسية محددة أو نمطية معينة .

وكما استفاد محمد الخنيزي من دلالة النقاط في أثناء النص فإنه يعود إلى استخدامها بصورة أوسع في خاتمة قصيدته .. حيث يقول :

ربّـاه ! مـات محمـد في حـيرة ... وافجعتـاه لموتـة الشـبان ... ! [3]

حيث تقع هذه النقاط في آخر شطري البيت لتكون نهاية القصيدة وفي آخر بيت منها نهاية مفتوحة ، لتصوّر هذه النقاط عظمة المصيبة وثقل الفاجعة ، وأنها لا تنتهي عند حد معين بل هي مستمرة ومتصلة ، وقد كان هذا البيت (الخاتمة) هو الوحيد من بين أبيات القصيدة الذي قد انتهى بهذه النقاط ، فجاء شكله الكتابي مختلفا عن جميع

---

(١) شمس بلا أفق : محمد الخنيزي ، ص١٠٣ .

(٢) انظر : واستوت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص١٤١.

(٣) شمس بلا أفق : محمد الخينزي ، ص١٠٣ .

أبيات القصيدة يحمل دلالة خاصة تعطي جمالا أسلوبيا يزداد تألقه بكونه آخر ما في تلك المرثية ليعبر عن عدم انتهاء ألم الفاجعة وهول الفراق .

ومن قصائد الرثاء السعودي التي قد وظف فيها نظام النقط توظيفا متعدد الدلالات مرثية بعنوان (حكاية حزينة) للشاعر غازي القصيبي ، وقد أنشأها في رثاء أحد أصدقاء الطفولة .. ومنها :

وفي لجة البحر . . بين العواصف . .
بين الجزائر . . بين السفائن . . بين المدائن . . .
ضل السبيل . . وضاعا (١)

فالتعدد النقطي هنا يتقاطع مع التكرار المتمثل في (بين) وهما جميعا يتوازيان مع اللفظ الجمعي الذي تمثله صيغة منتهى الجموع متكررة عدة مرات (العواصف ، الجزائر ، السفائن ، المدائن)، وهنا تتآزر دلالة الشكل الكتابي مع دلالة الشكل السمعي أو الأسلوبي ليتولد منهما معنى الكثرة والتعدد وضياع الحدود ، فقد مات ذلك الصديق غريقا في لجة البحر وضاع إلى الأبد، وتتقاطع هذه الكثرة والتعددية في دلالتها المتوازية مع كثرة هم الشاعر واستفحال حزنه على فقد صديقه العزيز، وعند الاستمرار في تتبع النص فإننا نجد الشاعر في المقطع ما قبل الخاتمة يواصل تكثيف دلالة الشكل الكتابي مستخدما النقط بأسلوب آخر، حيث يقول :

درسنا معا . .
وكبرنا معا . .
ولهونا معا . .
وبكينا معا
. . . . (١)

---

(١) للشهداء : غازي القصيبي ، ص٢١.

فهنا يستقل كل سطر بجملة شعرية تتكون من الفعل الماضي وفاعله (نا الفاعلين) ثم معا تأتي مؤكدة الاجتماع والسوية ، ثم تأتي النقطتان بعد ذلك (. .) لتؤكد عنصر التثنية ، فكأنها تمثل بدورها الشاعر (الراثي) وصديقه الراحل (المرثي) ، وهذه الدلالة الأولية للنقطتين ، ثم بعد ذلك يأتي سطران ـ إن صحت التسمية ـ يحمل كل منهما العديد من النقاط (اثنتي عشرة نقطة) في كل سطر ، ليعبر هذا الفضاء الشعري عن أمور غير محدودة من الصداقة والاجتماع بين الصديقين في طفولتهما ، فبعد أن أبان الشاعر بأنه هو وصديقه قد درسا معا ، وكبرا معا ، ولهوا معا ، وبكيا معا .. ، بعد ذلك يشير إلى أمور يصعب حصرها قد عملاها وأتياها معا ، وكأنه يريد أن يستمر في خطابه قائلا (أكلنا معا وجلسنا معا ولعبنا معا و ... إلخ) ، وهنا نعرف القيمة الإيحائية الكبيرة لذينك السطرين من النقاط المتعددة .

وكما استخدم غازي القصيبي الفضاء الشعري أو (السطر النقطي) فإن عبد الله الخشرمي في مرثيته لأمه يختم إحدى مقاطعه بعدد من تلك الأسطر الشعرية فيقول :

لم نشأ أن نجيء
وأن نلتقي
ليكون الغياب المؤبد
خاتمة الحلم ما بيننا
. . . .
. . . .
. . . . (٢)

---

(١) المصدر السابق ، ص٢٣ .

(٢) ذاكرة لأسئلة النورس : عبد الله الخشرمي ، ص١٢٢.

فهذه المساحة الكبيرة من النقط المتتابعة والتي قد وردت في ثلاثة أسطر متتالية تعطي إيحاء بمضمون النص العام وهو الغياب المؤبد لأم الشاعر ، فالنقط تمثل أو ترمز إلى شيء غائب مفقود ، وتعدد أسطر النقط بمثابة التكرار والتأكيد لهذا المدلول ليتناغم ـ دلاليا ـ مع (الغياب المؤبد) ، وبجانب هذه الدلالة تتوازى معها دلالة أخرى تتعلق بعاطفة المبدع وشعوره ، فهذه النقط تصور الفراغ الكبير الذي تركه رحيل الأم في حياة الابن الحزين ، وهنا نجد أنه من المناسب الوقوف عند البيت الفراغ أو البيت الصامت ومدى التلاؤم بينه وبين الرثاء ، حيث إنه بدروه يعكس الكثير من المشاعر التي قد لا تستطيع اللغة المسموعة الإدلال عليها أو الإتيان بها ، وذلك إن ساعة الموت وفقد المرثيين أمر لما فيه من قوة الفاجعة وهول المصاب يجعل النفس الإنسانية تقف أمامه صامتة وعاجزة عن إخراج باطنها الجريح .

ومن دوال الشكل الكتابي أو ملامحه الموظفة في النص الرثائي طريقة كتابة الكلمات بحيث تكتب مبعثرة الحروف ومتفرقة الأجزاء ، ومن أمثلة هذا ما نجده عند عبد الله الخشرمي في رثاء أمه حيث يقول :

فقل لي من أنا
أنا
من
أنا . .
أن ا م ن أ ن ا . . . . (١)

فهذا المقطع يصور مدى القلق النفسي والاضطراب الوجداني الذي تعيشه ذات الشاعر إزاء فقد والدته ، حيث يسيطر عليه الاستفهام ، وأسلوب الاستفهام هنا لا ينتهي عند حد بل إنه يتواصل متكررا من لفظتي (من ، أنا) ثم يستمر التواصل إلى ما لا نهاية له ولا حدود من خلال النقاط في آخر سطر شعري ، وفي هذا السطر ترد أحرف اللفظتين

---

(١) ذاكرة لأسئلة النورس : عبد الله الخشرمي ، ص١٢٢.

متفرقة مختلفة (كل حرف على حدة) ، ليعكس هذا القلق والتنافر بين الحروف ذلك القلق الذي تعيشه نفس الشاعر ، وتبعثر هذه الحروف واتصال هذا التبعثر غير المحدود ..

ويمثل هذا الاستخدام لدلالة الحروف المبعثرة أو المفترقة نجد صالح بن سعيد الزهراني يكتب في إحدى مراثيه التي أنشأها في شهداء فلسطين :

أبتي يرسم بائعة الحلوى ، يرسم قرطا ، وردا جوريا

....

يرسم
أ
نّ
ا
تٍ
جريح
يرسم شيخا ، فوق ذبيح
يرسم أمه ،
تخرج من عمق
ض
ر
ي
ح [1]

وقد شمل هذا الجزء من النص صفحة كاملة في الديوان ، شغل أغلب أسطره بحرف هجائي واحد فقط .

---

(١) فصول من الرماد : صالح الزهراني ، ص٦٥.

الفصل الثاني

اللغـــــــة

- المستوى الصوتي
- المستوى التركيبي
- المستوى الدلالي

اللغة هي المادة الأولى للأدب، أو بعبارة أدق هي القوام المادي ، تماما مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم ، والحجر بالنسبة إلى النحت ، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى ، ((بيد أن طبيعة (المادية) في اللغة تختلف عما سواها من الفنون الأخرى فاللون أو الحجر أو ما أشبههما يظل خاملا من الناحية الاجتماعية حتى يقع في يد الفنان وهو حتى هذه اللحظة لا شأن له بعملية معرفة الواقع ، صحيح أن كلا من هذه المواد يتمتع ببنيته الخاصة ولكنه منح هذه البنية من قبل الطبيعة ، ولا علاقة لما منحه بأية عمليات أيديولوجية أو اجتماعية ، أما اللغة في هذا المقام فتمثل مادة من نوع خاص وتتميز بفاعلية اجتماعية عالية حتى من قبل أن تطولها يد الفنان)) (1) .

وهذه الفاعلية للغة قبل وجودها في الأدب أو النص هي اللغة بمستواها الطبيعي

---

(1) تحليل النص الشعري : مهاد نقدي ، ترجمة د.محمد فتوح ، ط1 ، (جدة ، النادي الأدبي بجدة ، 1420هـ) ، ص48 .

أو الاصطلاحي، ودورها في هذا المستوى الدلالي دور معجمي يتحد فيه جميع من يتكلم تلك اللغة ، ويلي هذا المستوى الطبيعي (المعجمي) المستوى النموذجي (الثانوي) وهو ذو بنية أشد تعقيدا من سابقه ويدخل تحته عدد من الأنظمة من أبرزها نظام الفنون بما في ذلك الشعر، ومن هنا فإنه يصبح للشعر لغته الخاصة ، تلك اللغة التي يتم إبداعها على أساس من اللغة الطبيعية (المعجمية) ، ولكنها غير مساوية لها تماما لكي يصبح الشعر فنا ، ولذا فإنها في تطور ونمو مستمر مع كل مبدع وفي كل إبداع ، ولكن هذا الجدل الإبداعي بوجهيه (المعجمي والنموذجي) لا ينبغي أن ينزح أو ينحرف بقوة جارفة إلى أي من ذينك الوجهين ، فهو عند انزياحه إلى المستوى الأول سيفقد فنيته وتألقه وسيصبح كلاما عاديا لا جمال فيه ولا إبداع ، كما أنه عند انزياحه الكامل إلى المستوى الثاني يتسبب في عقم المحاولة الإبداعية منذ أساسها وبقائها رهنا بفردية صاحبها ((وعجزها عن تحقيق التلاقي بين من يرسل العمل الأدبي ومن يستقبله وهو التلاقي الذي لابد منه في كل عملية أدبية تبلغ غايتها)) [(١)].

وهنا نقول بأن الإبداع الأدبي والشعري خصوصا لا يمكن أن يخلو خلوا تماما من الدلالة المعجمية الوضعية مهما كانت درجة انحرافه وتألقه الفني، ومتى حاول الفنان أن يعمل هذا أو يبالغ في تحقيقه فإنه سينتهي بتجربة إبداعية فاشلة ، يسيطر عليها الغموض ويقتلها التوحد والانفراد وتتضاءل أمام المتلقي جماليتها وتأثيرها وعليه فإن المعجم الشعري المتمثل في ما أشرنا إليه بالمستوى الأول ينبغي أن توليه الدراسة الأدبية أهمية أولى وتنطلق منه إلى ما بعده من مستويات أو انحرافات ، فهو المدخل الأول واللبنة الأساسية في النص الأدبي، ((وبهذه الصورة فإن معجم أي نص شعري يمثل ـ في المقام الأول ـ عالم ذلك النص ، أما الكلمات التي يتكون منها فهي

---

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى: د. محمد فتوح أحمد، ط٢، (القاهرة ، دار المعارف، ١٩٨٨م) ، ص٣٢.

الـتي تمـلأ فـراغ ذلـك العـالم ، ومـن العلاقـة بـين كـلا الجـانبين تتخلـق بنيـة الوجـود الشعري)) [١].

وبنية اللغة تحمل في طياتها طاقة خاصة وشبكة من الـدلالات ، فالكلمـات بحد ذاتهـا رمـوز صـوتية أو كتابـة لمواضـيع مـن الخـارج ، أي لموجـودات معينـة ، و((أهـم خصائص اللغة التوصيلية أنهـا لغـة دلاليـة بحتـة ، أي يتميـز فيهـا (المدلول) الـذي هـو الموجود الخارجي ، و(الدال) اللفظ الرامـز إلى هـذا المدلول ، و(الدلالـة) الـتي هـي الصورة الذهنية المركبة من تمثل المدلول والدال .. وبهذا تصبح اللغة إشارية رامـزة ، أي مجرد رموز إلى أشياء تتخطاها إذا نحن وعينا مرموزهـا الخـارجي)) [٢] ، وإلى هـذا الحـد من المفهوميـة والاصـطلاح تصـبح اللغـة متسـاوية الوجـود في الكتابـة النثريـة والكتابـة الشعرية ، ولكن وعند مزيد تمعن وفحص في المادة اللغوية حـين وجودهـا في الكتـابتين يتبين أن هنـاك فرقـا كـبيرا بـين وجـود اللغـة في الشـعر والنثـر ((لأن للشـعر لغـة خاصـة داخل اللغة)) [٣] ، ومع هذا الإيمان بمصطلح (اللغة الشـعرية) ومـدى أهميتـه وجـلاء مفهومه إلا أن هناك مـن ينـدفع وراء المبالغـة في هـذا المفهـوم ، فتدفعـه تلـك المبالغـة إلى تجاهل ونسيان أو احتقار الدور الدلالي للفظة متفردة في الصياغة الشعرية ، حتى وجـد من يقول : ((ينبغي أن نقبل التفرقة بين وحدات اللغة الأدبية وهـي مـا تـزال بعـد مـادة صماء ، وهذه الوحدات بعد أن تتخلق نسقا حيا من العلاقات والتراكيـب والأنظمـة ، فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي مطلق ، على حين هي في الوضـع الثـاني رهينة حضور جمالي محتمل)) [٤] فاهتموا بجوانب لغوية علـى حسـاب جوانـب أخـرى

---

(١) تحليل النص الشعري : مهاد نقدي ، ترجمة د.محمد فتوح ، ص١٧٤ .

(٢) أصول الأنواع الأدبية : محمد العزب ، ص١٠١.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ص٤١.

(٤) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١٢.

وما علم أولئك أن اللغة الشعرية لغة شديدة الخصوصية وهي تتميز بالتقطير الدقيق في انتقاء المواد وتنظيمها ((فالكلمة بالنسبة للشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد حقيقتها كاملة في معناها ، بل هي تحوي عدا معناها وعدا كونها كلمة في ذاتها تحوي جمالا وقيمة خاصة بها كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ، ولكن منها .. صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق والنغم واللون والطعم ، وموهبة الشاعر تتضح من طريقته في تذوق معنى الكلمات وتقدير كلماتها فهو ينتقيها ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها لا لسد حاجات فكرية يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة إظهارها)) (١) ويبرز في هذا المجال مبدأ الاختيار والعدول ، فالأسلوب الذي يميز بين شاعر وشاعر آخر هو الاختيار والانتقاء ، ومن خلال هذه الاختيارات اللفظية يستطيع الشاعر أن يعبر عما يدور بداخل نفسه من رؤى وأفكار يريد أن يوصلها من خلال قصيدته ، ومن أجل أن يكون ـ الشاعر ـ قادرا على الاختيار المناسب يجب عليه أن يكون مطلعا وعلى أكبر قدر ممكن من خصائص لغته التي يتعامل معها وأن يقيم علاقات حميمة مع كلماته .

١- المستوى الصوتي

((اللغة بوجه عام هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، وهذا هو التعريف العام للغة)) (٢) ، والأذن وهي تستقبل العمل الأدبي تجد متعة بالإنصات إلى الأصوات الشائقة مثل الذي تجده العين من متعة النظر في المشاهد الفاتنة أو يجده الذوق في الطعوم الممتازة وهنا وعند الوصول إلى هذه الدرجة يتم إدراج القيمة الصوتية للغة

---

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١٢.

(٢) أصول الأنواع الأدبية : محمد العزب ، ص١٣٥ .

وأنها أولية سابقة ، فالحاسة الوحيدة من بين الحواس الخمس التي يمكن من خلالها تلمس اللغة وتذوقها هي حاسة السمع حيث إن لكل حاسة من حواس الإنسان لذة تصل إلى أعماق النفس وتؤثر في القلب ، ((ومن تلك النغمات والأصوات ما يحرك النفوس نحو الأعمال الشاقة والصنائع المتعبة ، وينشطها ويقوي عزائمها على الأعمال الصعبة المتعبة للأبدان والتي تبذل فيها مهج النفوس وذخائر الأموال وهي الألحان المشجعة التي تستعمل في الحروب))[1] ، ومما لا شك فيه أن عالم الصوت له القدرة على التنوع الذي لا نهاية له كما أن عالم السمع له أيضا القدرة على الامتداد الذي لا نهاية له ، ولا أدل على ذلك من معرفة الإنسان بصوته دون رؤيته أو العلم به وقد لحظ القدماء ((ما في العربية من مناسبة حروفها لمعانيها ، كما لاحظوا ما في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية ، بحيث يعبر كل حرف عن غرض ، وإذن فالكلمة مجموعة من الأصوات الدالة المعبرة من حيث هي حروف يستقل كل حرف منها بإحداث صوت معين .. وينسحب هذا على الحرف كقيمة صوتية مستقلة))[2] وهذا هو السبب في اختلاف طبقات الألفاظ حتى كان منها ما وصفوه بالجزالة وما وصفوه بالرقة والسلاسة كما كان منها ما هو شديد الوقع على الأسماع ، وما وصفوه بالوحشية أو الغرابة . غير أن هذا التصنيف وتلك الإفاضة في دراسته وتتبعه في كتب اللغة لم تستطع أن تضع حدودا فاصلة دقيقة بين تلك الأوصاف ، والسبب في ذلك هو موسيقى الألفاظ التي يصعب تحديد حقائقها بالكلمات أو الحدود ، ليبقى أخيراً الحكم للذوق وأهله ليصبح فيصلا أصيلا بين تلك الألفاظ فيكتشف الناقد الحديث بعد مزيد تتبع واستقصاء من المتقدمين والمتأخرين أن ((الإيقاع الداخلي للكلمات ، أي إيقاع الحركات والسكنات بما

---

(١) المصدر السابق ، ص١٣٦ .

(٢) عن اللغة والأدب والنقد : د. محمد أحمد العزب ، ص٤٣ .

فيها من قوة أو لين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشيء قلما يدخل في التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه)) [(١)].

ويبدو أن الإحساس بالقيمة الصوتية ودورها الشعري أمر يكون له حضور أولي عند بناء النص والانفعال بالتجربة الشعرية ويبرز هذا جليا عندما نجد لكل شاعر ميلا معينا نحو أصوات معينة أو حروف أو مقاطع أو كلمات تتردد كثيرا في شعره وبتكرارها يتكون ما نسميه الإيقاع الداخلي .. ((فالشعر لا يتحقق إلا من خلال التكرار بكل درجاته وأشكاله وخاصة التكرار الصوتي ، والشاعر الجديد رغم وعيه بأن قصيدته قصيدة كتابية إلا أنه حاول المحافظة في شعره على تلك التكرارات الصوتية والدلالية التي تبدت في أشكال متعددة ومتدرجة .. وللتكرار في الشعر مجموعة من الوظائف من أهمها الوظيفة الصوتية الإيقاعية ثم الوظيفة الدلالية حيث يسهم التكرار في إنتاج الدلالة وتأكيدها ، ثم الوظيفة الانفعالية والنفسية حيث يدل التكرار على تصاعد مجموعة من الانفعالات النفسية عند الشاعر يحاول أن يترجمها من خلال هذا التكرار الصوتي الذي يتحول بدوره إلى دلالة خاصة)) [(٢)] ، ولعل هذا الوعي بقيمة التكرار وضرورتها المتعددة الاتجاهات في التجربة الإبداعية إضافة إلى إحساس الذات المبدعة وتطور فهمها النقدي في العصر الحديث هو ما دفع إلى كثرة وبروز التكرار في القصيدة الحديثة أو ما نسميه الشعر الحر ، والواقع أن هذه الكثرة قد تكون متأنية من باب محاولة تعويض ما افتقدته هذه القصيدة من التكرار النمطي الذي يبرز في الوزن والقافية وبالتالي فإن التكرار في هذه القصيدة قد يكون له تعالق تراثي ولكنه بأسلوب مغاير ونمطية متجددة .

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين إسماعيل ، ص٥٣ .

(٢) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١٢٦ .

والذي يهمنا كثيرا في هذا الباب هو علاقة التكرار بغرض الرثاء ، فابن رشيق يرى أن ((أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء ؛ لمكان الفجيعة ، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجد))[١] ، وابن عبد ربه يقول : ((قل أن نقرأ رثاء لا تظهر فيه خصيصة التكرار))[٢] ((ومن جهة أخرى يسهم التكرار إسهاما واضحا في إضفاء كثافة موسيقية على النص ، وهنا يلتقي مع الرثاء الذي يمكن أن يعد من أظهر أغراض الشعر لرنين اللفظ وقوة جرسه في التأثير)) [٣] ، وتتعدد أنماط التكرار وأساليبه في التعبير عبر تشكيلات متعددة منها تكرار الصوت المفرد وتكرار الكلمة وتكرار الجملة وتكرار اللازمة ، وتكرار المقطع الشعري ، ولعل من أكثرها تكرار الحرف وهذا النوع وإن كان كثير الورود إلا أن هناك من يقلل قيمته الفنية ، ومزيته الدلالية ، ولعل من أوسط الأقوال في هذا الشأن هو ((أن الحكم بالحسن وعدمه في تكرار الحرف ينبغي أن يكون مرافقا للنماذج المعنية بالبحث والدراسة ، ومن خلال توظيف هذا الحرف المكرر ، ومدى ارتباطه بالمعنى والإيقاع ، يكون الحكم على تكراره ، فهناك حروف تكرر ، ويكون لتكرارها مزية ، وقيمة إيقاعية ، وموضوعية ، أو إحداهما ، وقد تكرر هذه الحروف نفسها في مواضع ، فلا تضيف معنى ، وربما أفسدت جرسا وإيقاعا)) [٤] ، وفي الغالب أن تكرار الحرف إنما ينبع من ضرورة التكوين اللغوي أو الدلالي البحت دون أن يكون للحالة الإبداعية أو النفسية تدخل في ذلك ، وقد يكون تكرار الحرف بدون فاصل آخر وهذا النوع من

---

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده : ابن رشيق ، ٧٦/٢ .

(٢) العقد الفريد : بن عبد ربه ، ٢٢٨/٣ .

(٣) التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية : عبد الرحمن الهليل ، ط١ ، (الرياض ، دار المؤيد للنشر والتوزيع ، ١٤١٩هـ) ، ص٤٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص٧٠ .

التكرار يكون فيه صعوبة نطق لتوالي ما تشابه مخرجا وصفة ، فيحسن وروده في حالات الشدة والضيق والتعبير عن تلك الحالات ، ومن هذا قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه (حمزة):

يا لـــذاك اللقـــاء في قربـك الحـلـ ـــو تـوالى بحرصـك العـذب جمـا

....

لــو تحسسته لكنت بـك الأحـ ـفى لقـاء وكنت لصقك دومـا (١)

فتكرار حرف السين في (تحسسته) يفيد إلى جانبه الإيقاعي جانبا دلاليا حيث يسهم في رسم صورة لمدى استحكام حب ولده وشدته في قلبه وأنه يحاول جاهدا تلمس ذلك اللقاء الصعب والإحساس به .

أما تكرار الكلمة فعلى العكس من ذلك حيث لابد أن يكون قد أتى من دوافع إبداعية ونفسية تكونت وتشكلت في الذات المبدعة قبل وجودها في النص الناتج ، ونماذج التكرار وتنوعها في الرثاء السعودي المعاصر كثيرة جدا ومتعددة القيم الفنية والتعبيرية ، ومن تكرار الكلمة التكرار المتجاور دون فاصل لغوي وذلك كقول غازي القصيبي :

ضحكنا زمانا طويلا .. طويلا (٢)

وكذلك قول علي النعمي :

أذوب أذوب لا جزعـا ولكـن أرى أن الرحيـل بـلا إيـاب (٣)

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤١٧ .

(٢) الشهداء : غازي القصيبي ، ص٣١ .

(٣) جراح قلب : علي النعمي ، ص١٧٠ .

فتكرار طويلاً في بيت القصيبي يوحي بشدة طول الزمان الذي ضحك فيه مع صاحبه الراحل، كما أن تكرار (أذوب) في بيت النعمي تشير إلى قوة الذوبان في نفس الشاعر عاكسة بالتالي ما يعانيه من ألم الفراق ومرارة الفقد ، فالتكرار في المثالين يؤكد على اتساع مساحة طول الزمان والذوبان ، وكل ذلك ناتجه التحسر والتفجع الشديد .

وقد يزداد هذا النموذج من التكرار لأكثر من مرتين وذلك مثل قول سعد الحميدين :

لكنما نعم تخب تخب تخب في   خدر يخب في الصمت المعلب

وعلى الرغم من أن هذا النص لسعد الحميدين قد كان فيه خارجا عن موضوعه الأساس (إلى روحي ميخائيل نعيمه وخليل حاوي) إلى قضايا اجتماعية وفكرية تتعلق بواقعه الاجتماعي الحاضر .. على الرغم من ذلك إلا أن هذا التكرار ما زالت بارزة فيه قيمة التكرار في موضوع الرثاء حيث التفجع والتحسر ، فهو هنا يتحسر ويتألم من خلال التكرار على الواقع العربي العام الذي قد أصبح أكثر انقيادا واستجابة للمؤثر الخارجي .

وقد يكون التكرار المتجاور بفاصل لغوي ، والغالب في هذا الفاصل أن يكون حرف جر أو حرف عطف أو ظرف ، ويختلف هذا النوع من التكرار عن سابقه في أن الغالب فيه أن تكون له قيمة دلالية قد لا تتأتى إلا به ، على حين يكون التكرار بدون فاصل في أغلب حالاته لمحض التأكيد والتقوية ، ومن أمثلة هذا التكرار قول عبد العزيز العجلان ، وقريب من هذا التكرار قول عبد الله الرشيد في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

---

(١) الأعمال الكاملة : سعد الحميدين ، ص٤٨٩ .

إن غصصـــــنا بموتـــــه فعزانـــــا أن خـير الأنـام في الـترب نـائم (١)

فتكرار الصاد في (غصصنا) يشعر بمعنى الغصة فعلا ويكون لدى الإنسان إحساس بذلك المعنى عند النطق بهذه الكلمة .

وقد يكون التكرار للحرف بوجود فاصل لغوي ، وأكثر ما يحدث هذا عند العطف أو في حروف الجر بحيث يكون الفاصل المعطوف أو المجرور ، ومن أمثلة ذلك قول جاسم الصحيح في رثاء أحد الفدائيين الفلسطينيين :

غرق المشد في النشوة

حين اختلطت رائحة الليمون

بالبارود

بالأشلاء

بالجرأة

بالوجد الإلهي الذي حلق (٢)

حيث اتخذ من حرف الجر (الباء) بؤرة تتكثف فيها كل معاني القوة والإقدام من ذلك الفدائي الشهيد متقابلة مع هول الموقف وفداحة المأساة في مشهد متكامل ، ويصبح حرف الجر أداة فاعلة في ضم جزيئات ذلك المشهد المثير ، حيث إن ضم وتوحيد تلك الجزيئات المتباعدة (البارود ، الليمون ، الأشلاء ، الجرأة ، الوجد الإلهي) لم يكن ليتأتى بإيحاء وإشعاع يفصل تلك الرؤية لولا ذلك التكرار الذي ربط هذه الأجزاء وجعلها تشكل مجتمعة جوهر المعنى المراد في رثاء معين بسيسو :

---

(١) مجلة الدعوة : العدد (١٧٠٧) ، ١٤٢٠:٥:١٢هـ ، ص٦٢.

(٢) نخيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٢٥ .

حضن الغيمة والخيمة من قلب إلى قلــب
ومن غربة الصمت إلى الضوء ومن دار لدار
تعتعته طرقات الموسم المغبر فارتد بصيـرا
وانطوى ، واهتز كالجرح المشــار [١]

فتكرار كلمة (قلب) وكذلك (دار) قد منح سطري الشعر إيقاعا صوتيا ينبع من نغمة التردد ، ووجود ذلك الفاصل القصير (إلى ، اللام) يجعل الإيقاع أكثر ألفة وقبولا كما أن النفس تتهيأ لاستقباله والانسجام مع تردده ، وتبرز في هذا التكرار تلك الأهمية التي أشرنا إليها سابقا وهي القيمة الدلالية حيث إن (من قلب إلى قلب) تعني جميع القلوب ، كما أن (من دار إلى دار) تعني جميع الديار ليتأكد في كلا الجملتين معنى الشمولية والاتساع المنطلق .

وأغلب ما يكون تكرار الكلمة في اسم المرثي سواء وجد الفاصل في هذا التكرار أم لم يوجد ، وفي هذه الحالة من التكرار (عندما يكون اسم المرثي) نلاحظ أن ظاهرة التكرار ملفتة للانتباه ، فتكرار تلك الكلمة يدل على أنها تمارس ضغوطا كبيرة على الشاعر وتشكل محور اهتمامه لذلك يلجأ في كل مناسبة إلى تكرارها وذلك لقصد التنفيس من الضغط الذي يعاني منه من جهة ولفت انتباه القارئ من جهة أخرى ، ولهذا التكرار حقيقة نفسية وإنسانية مهمة تتمحور في معاناة الفقد والغياب فذلك الاسم أو الصفة للمرثي قد لا يستطيع الراثي التفوه بها فيما بعد لاسيما حينما يكون المفقود أبا أو أما أو حتى صديقا عزيزا ، فهو هنا بتكرارها والإصرار على ترديدها كأنه يصر على رفض الواقع المنتظر بل ويتحداه ويثور عليه بنفس مليئة بالحزن والآلام ، والنفس البشرية من طبيعتها فقد بعض صوابها وواقعيتها عند فجأة المصيبة وروعة

---

(١) أشياء من ذات الليل : عبد العزيز العجلان ، ط١ (١٤٢١هـ) ، (د.م) ، ص٥١.

النازلة ، وهنا نلاحظ كيف تحول التكرار في خاصية لغوية ـ عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشعري ـ إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر ، والشحنة العاطفية هي الشرارة الأولى التي تقود المتلقي لعبور النص عبورا جماليا موفقا ، ((فتكرار لفظة ما ، أو عبارة ما ، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى))[1] ، ومن نماذج هذا التكرار قول محمد حسن عواد في رثاء الزهاوي :

الزهاوي رائد الأدب الحر ... رومستنه ، وأقوى دعاته
الزهاوي طائل اليد في حرية ... الشرق ، عونه في التفاته
الزهاوي وليكن ذاك تعريـ ... ـفا يفيض الشعور من نيراته[2]

فاسم المرثي هنا (الزهاوي) ذهب إليه الشاعر عادلا عن اسمه الأول وذلك لما يجده في الاسم الأخير أو اسم العائلة من إيقاع صوتي خاص يتمثل في التضعيف الموجود في حرف الزاي وياء النسب إضافة إلى توسط حرف المد (الألف) في الكلمة وتلو الواو لها ، وقد منح ذلك كله الكلمة ثقلا وقوة ، وهذا الثقل يشعر بمكانة المرثي العظيمة وجلالة قدره وذلك ما يريده الشاعر ويبحث عنه ، وعندما وجده في هذه الكلمة فقد وجد في تكرارها مبتدئة الأبيات إيقاعا قويا يعبر عن حاجة نفسية قد كمنت في ذات الشاعر عند بناء تلك المرثية .

وكما نجد العواد قد ذهب إلى تكرار الاسم الأخير للمرثي لما وجده فيه من قيمة صوتية فقد نجد بعضا من الشعراء ، قد يجدون تلك القيمة في الاسم الأول فيستثمرونها ويكررون ذلك الاسم ، ومن هذا قول عبد الله الزيد في رثاء أحد أصدقائه :

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ص٥٨ .

(٢) نحو كيان جديد : محمد حسن عواد ، ص١١٢ .

خالد . . خالد . .

واسمه . . خالد . .

وهو في كونه خالد . .

مثلما كان في عمره شاهدا . .

هو في ذكره شاهد

خالدُ . . خالدُ . . [١]

فلفظة (خالد) هنا قد كررها الشاعر ست مرات ويتنوع وتغاير ، فتارة يكون تكرارا متجاورا وتارة بفاصل لغوي ، ولكن الملفت للانتباه في هذا التكرار هو استخدامه في العديد من المدلولات ، فالتكرار الأول لكلمة خالد في السطر الأول يعني الخلود كصفة للشيء العظيم أو القدير ، أما في السطر الثاني فـ (خالد) تعني الاسم العلم لذلك المرثي وقد حرص الشاعر على تمييز هذه المعاني وبيان اختلافها ، ففي السطر الثاني يقول (اسمه خالد) لبيان العلمية فقط ، وفي السطر الذي بعده يقول (وهو في كونه خالد) لحصر اللفظة على صفة الخلود ، وحينما يبقى هذان السطران محصوران في دلالة محددة فإن السطر الأول (الابتداء) والسطر الأخير (الخاتمة) في هذا النص يبقيان متأرجحين دلاليا بين ذينك المعنيين (خالد الاسم ، وخالد الصفة) ، وهنا تتبين قيمة التكرار الصوتية والدلالية ، حيث إنه لكي يكون للتكرار وظيفة يجب أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة [٢] ، فكأن الاشتراك في اللفظ يوجب الاشتراك في الصفة ، بكل ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار ، وعلى الرغم من أن هذا التلازم بين الاشتراك في اللفظ والاشتراك في الصفة ليس إلا افتراضا فنيا ؛ فإن

---

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص٤٩.

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص١٦٣ .

الشاعر هنا يلح عليه إلحاحا شديداً ، ولو رجعنا إلى القصيدة لوجدناه يذهب في تعقب ذلك وتدويره ، حيث يرد هذا التكرار في مقطع آخر من القصيدة ذاتها ، وهذا التعقب والتأكيد يذهب إلى حد يوهم بأنه أصبح أحد المسلمات التي لا تقبل الرفض أو حتى مجرد الجدال ، وهنا وعند الوصول إلى هذا الفهم تتجلى قيمة التكرار في إفادته الأولية والمباشرة المتمثلة في تأكيد المعاني وتقويتها .

ويلي تكرار الحرف والكلمة تكرار الجملة أو السطر الشعري في التوالي المستمر وهو ما يسمى بالتوازي ، ومن نماذج هذا قول عبد الرحمن العشماوي :

ماذا تقول قصائد الشعر التي ... صارت بلا ثغر ولا أوزان؟!
ماذا تقول عن ((ابن باز)) إنها ... ستظل عاجزة عن التبيان
ماذا تقول عن التواضع شامخا ... وعن الشموخ يحاط بالإيمان ؟
ماذا تقول عن الشماخة والنهى ... عن فقه هذا العالم الرباني ؟[1]

فهنا يجيء التكرار (ماذا تقول) المتوازي ليعبر من خلال التكرار الصوتي والدلالي عن حزن الشاعر على ذلك العالم الكبير ، ولذا تحول هذا التكرار إلى ما يشبه الندب الشعبي الذي يفعله الناس عند البكاء على الميت من خلال تعديد صفاته وجميل مناقبه ، ومن نماذج هذا التكرار ـ أيضا ـ قول عبد الله الزيد في رثاء والدته :

واريت معنى أن تريح الشمس قلب نهارنا . .
واريت معنى أن يعيد الليل شكل مبيتنا . .
واريت معنى أن أكون . .[2]

---

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص١٧٤ .

(٢) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ط١ ، (الرياض ، دار المفردات ، ١٤٢٠هـ) ، ص١١ .

فالتكرار المتوازي هنا يقوم على الجمع بين عدد من المتناقضات (الليل - الشمس) ، (نهارنا ، مبيتنا) ، وهذا التكرار الثلاثي يخلق نوعا من الإيقاع الذاتي الذي يسهم في تأكيد فكرة الشاعر وهي مواراة كل شيء ، ومجيء المتناقضات في خير هذه المواراة دليل على شموليتها واتساعها اللامحدود ، ثم تجيء الجملة الأخيرة مؤكدة في مدلولها على هذه الفكرة ومتسايرة مع التكرار المتوازي في دوره الصوتي والدلالي حيث يواري الشاعر كينونته ووجوده (أن أكون).

فالتكرار المتوازي يكون لدى المتلقي إحساساً صوتياً ملحاً بتتابعه وإيقاعه المتوحد، ومن خلال هذا الإلحاح الصوتي والترديد النغمي يتكون التفات إلى الجانب الدلالي الذي يطرحه الجانب الصوتي المتكرر .

ويلي التكرار المتوازي تكرار اللازمة وهو ترديد جملة أو سطر شعري على فترات متباعدة ، دون أن يكون لهذه الفترات مقياس محدد أو نطاق كمي محدد، ونماذج هذا التكرار كثيرة جداً، وفي أغلب أحوالها تأتي في القصائد الطولية أو متعددة المقاطع، وذلك حيث يوجد تكرار اللازمة في كل مقطع من تلك القصيدة، ومن نماذج ذلك التكرار قول أحمد قنديل في رثاء صديقه حمزة شحاتة ، حيث جعل قصيدته في سبعة مقاطع يتصدر كل مقطع منها البيت التالي :

أخي يا رفيق الدرب والعمر والمنى ودنيا فنون الشعر والفكر والحب[1]

وكون هذا المطلع يتردد على سمع القارئ وبصره سبع مرات سيوجد لديه وقفة خاصة وتأملا كثيرا كما أنه قد ينفرد بالبقاء في ذهن المتلقي، وهذا ما جعل الشاعر يلتزم تكراره في مطالع كل المقاطع ، والملاحظ أن تكرار اللازمة هنا قد اجتمع فيه العديد من المتعاطفات التي تعكس مدى الارتباط الوثيق بين الصديقين وتكوّن

---

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٦٩ .

علاقتهما في العديد من الأشياء ، فهي علاقة قوية ، وقد تبرز من بين هذه المتعاطفات لفظتي (الدرب والعمر) مضافتين إلى كلمة (رفيق) ، وفي ذلك إلماع إلى انتهاء درب وعمر الراثي بوفاة صديقه المرثي وارتهان ذلك به وبقائه .

ومن نماذج تكرار اللازمة ما نجده في قصيدة (أشلاء أغنية حزينة) للشاعر عبدالرحمن العشماوي والتي قالها في رثاء المدينة الأفغانية (فرح) بعدما حطمتها قذائف القوات السوفيتية ، حيث جعل اللازمة فيها عبارة (فرح فرح) وهم اسم المدينة مكررا ، وقد ورد بلفظه إحدى عشرة مرة ، ومن أسطر القصيدة ما يلي :

فرح فرح
والفجر يطرد من سماء الحيّ
آثار الظلام
. . . .
فرح فرح
طفلان بين يديهما لعب
. . . .
فرح فرح
والشيخ يلقي نظرة عجلى
على أنقاض داره [1]

ولم تتغير هذه اللازمة لأن القصيدة جاءت على صورة مشاهد أو لقطات منفصلة ومتوازية ترصد الواقع المأساوي لتلك المدينة وما حل بها من الخراب والدمار وما لحق أهلها من القتل والتشرد والجوع . . إلخ ، وتكرار اللازمة هنا يوحي بتعدد

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص٦٩ .

وكثرة تلك المآسي ، ومع كل مشهد حزين أو صورة قاتمة مبكية ـ ينتقل إليها الشاعر ـ نجده يكرر قبلها اسم المدينة ، فكأن المتلقي بدأ يترقب مع كل ترديد لهذه اللازمة صورة مأساوية جديدة ، فتصبح اللازمة مؤشرا مهما لتحولات المأساة وتطورها ونموها ومسهمة في فهمها ، وهي كما تؤدي دورا صوتيا أو إيقاعيا محزنا فإنها تؤدي بالمقابل دورا دلاليا ودورا ترابطيا يسهم في تماسك المرثية وترابط أجزائها .

ويلي التكرار في قيمته الصوتية الجهر والهمس ، ويقصد بالجهر قوة اعتماد الصوت على مكان خروجه فيمتنع جريان النفس معه ، ويقصد بالهمس ضد ذلك ، أي ضعف اعتماد الصوت على مكان خروجه فيجري معه النفس ، والأصوات المهموسة عشرة يجمعها قولك (فحثه شخص سكت) والأصوات المجهورة ما عداها ، وهي تسعة عشر صوتا ، ومع أن سمات الكلام أو صفات الحروف لا يلتفت إليها كثير من الدارسين أو لا يرى لها قيمة في النقد والتحليل إلا أنها في واقع الحال تمدنا بنتائج دلالية مهمة نستطيع الاتكاء عليها والاستفادة منها عند مراجعة ذلك العلم المهم والاستفادة منه (علم الصوتيات) أو فقه اللغة عموما ، وخارطة الجهر والهمس التي تتوغل داخل الخطاب وتشكيله ، سواء خضعت هذه الخارطة لمنطقة الوعي أو كانت خارجة عنه ؛ لها علاقة بنوعية الدلالات والمضامين التي يسعى الكاتب إلى إبرازها ، وتتجسد في نصه ، ((والأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة ، التي تنتج بجهد ووقت أقل ، لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة ، الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب ، وفقا لمبدأ الجهد والوقت المتاحين للشاعر)) [1] ، وللأصوات المجهورة مواقع تتناسب معها في الدلالة والشعور ، وكذلك الحال بالنسبة للأصوات

---

(١) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري : د. قاسم البرسيم ، ص٤٩ .

المهموسة ، وبالتالي فإن تتبع الصوت ودراسته على هذا الأساس قد يكون معيناً على فهم الحالة النفسية للذات المبدعة أو بالأصح استخراج حكم صادق عن العاطفة الشعرية ، نلمح نماذج هذه القيمة الصوتية في قصيدة الرثاء السعودي تتشكل متناسبة مع الموقف الرثائي ، فبكاء الميت وندبه قد يتراوح بين صراخ صادح وأنين هامس ، وهنا يكون الأنسب في الحالة الأولى الأصوات المجهورة ، أما الحالة الثانية فقد يكون الأنسب لها حروف الهمس ، وكذلك عند تأبين الميت وتعداد مآثره ومناقبه فقد تتنوع مواقف هذا التأبين بين تمجيد وثناء وبين تأسف وتحسر .. إلخ ، ومن النصوص التي برز فيها الهمس وتجلت قيمته قول عبد الرحمن العشماوي في رثاء الطفل الفلسطيني (محمد الدرة) :

طلقات رصاص .. يا أبتي اسكت - يا ولدي - يا رامي
أفديك بروحي .. يا أبتي اسكت - يا ولدي - يا رامي
أحميك بجسمي يا أبتي اسكت - فالله - هو الحامي [١]

وهذا النص يقوم على مناجاة بين الابن الشهيد (محمد الدرة) ووالده لحظة الموقف العصيب وحينما كان الابن الصغير يتترس خلف والده وطلقات الرصاص تصوب تجاههما ، وقد كانت لحظة عصيبة وموقفا عظيما ، فيبدأ النص بـ (طلقات) وفي هذه الكلمة تجتمع أربعة أحرف مجهورة هي الطاء واللام والقاف والألف ، وبالتالي فهي كلمة مجهورة ، والجهر يتناسب مع الطلقات وما فيها من قوة الصوت ودوي الانفجار ، وحينما يخبر الابن والده بتساؤل تشوبه براءة الطفولة يأتي دور الأب بصوت الهامس المناجي تخوفا من ذلك الرصاص أو من إثارة العدو فينطق الأب بـ (سكت) وهل كلمة مهموسة اجتمع فيها السين والكاف والتاء وكأنه يقول ذلك همسا

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص١٨٦ .

ومناجاة للابن ، ثم بعد ذلك يعود صوت الابن مرة أخرى ، ولكنه هذه المرة يعود هامساً مناجيا ـ أيضا ـ وكأنه قد تأثر بصوت الأب أو تفهم موقفه فحاكاه وجاراه في ذلك الشعور ، فيقول الابن (أفديك بروحي) وفي البيت الثالث (أحميك بجسمي) ونشاهد كيف طغت على العبارتين صفة الهمس ، وبالمقابل يستمر صوت الأب هامسا لما يختلج في نفسه من الخوف والحزن الشديد ، فيستمر في كل مرة مكررا عبارة (اسكت ..) ، بل إن الشطر الأخير تتضاعف فيه قيمة الهمس ويزداد عدد حروفه ، والخوف حينما يجتمع مع الحزن يولد شيئا من الذهول والعجز عن النطق والإفصاح أو رفع الصوت والإباحة ، وهذه الحالة هي التي كانت تتناسب مع هذا الموقف المأساوي الحزين ، ولذلك سيطر صوت الهمس على لغة الأب وابنه في حوارهما البئيس .

وكما شاهدنا التحول في الموقف الرثائي السابق من الجهر الذي ابتدأ به النص إلى الهمس الذي أصبح مسيطرا ومناسبا لذلك الموقف .. ؛ كما شاهدنا ذلك فإننا نجد موقفا آخر قد تزاوج فيه الجهر والهمس بنسب متساوية ـ تقريبا ـ حيث يقول علي الشهراني في رثاء الشاعر السعودي حمد الحجي :

وداعا . .

وداعا . . وهل من لقاء

وداعا . . وداعا . .

وينتبه الأصدقاء

إلى النعش يحمله الأوفياء . . .

إلى قسمات الرجال جللها الحزن والانكسار . . [1]

---

(١) من نبع الحياة : علي بن حسن الشهراني ، ص١٣٧ .

حيث تتشكل الأسطر الثلاثة الأولى في هذا النص من أصوات مجهورة يشكل أغلبها لفظ (وداعا) المتكرر عدة مرات ، ولا نجد في هذه الأسطر من أحرف الهمس سوى حرفا واحدا فقط ؛ وهو الهاء في (هل) ، وسيطرة الجهر على هذه الأسطر لأن الشاعر ينطقها بصوت المتفجع الباكي ، ويرفع صوته جاهرا ببكائه وأحزانه ليخرج من نفسه بعض آلامها وينفس عنها جزءا من كروبها من خلال الجهر والنحيب ، وقد زاد من قيمة الجهر في هذه الأسطر مؤثر صوتي آخر وهو التكرار بماله من قوة التأكيد وشدة الارتفاع ، ولكن هذا الجهر والصوت المرتفع لا يلبث أن يعود إلى شيء من الرشد والأنين البائس ، فتأتي عبارة (وينتبه الأصدقاء) وكأن في هذا تحول شعوري قد وعته أنفس المودعين والباكين على ذلك الراحل وهو تحول إلى شيء من العقلانية والهدوء ، وهنا يبرز النعش محمولا على أكتاف الأوفياء ، وتبرز قسمات وجوه الرجال وقد غشاها الحزن والانكسار ، وفي هذا التحول تتحول السمة الصوتية من الجهر السابق إلى الهمس ، فنلاحظ ابتداء من السطر الرابع بروز أحرف الهمس وحضورها المتكثف ويزداد هذا الحضور حتى يبلغ التشبع في آخر المقطع وتحديدا في الألفاظ (قسمات ، الحزن ، الانكسار) ، وكما نشاهد كيف كانت العبارة التي تركزت فيها نقطة التحول متزاوجا فيها الجهر والهمس ، إذ لم يحدث التحول الصوتي مفاجئا ولكنه بتدرج وواقعية مقبولة .

ومن المواضع التي تتناسب مع الهمس الشكوى من فراق المرثي ، وبيان الراثي عظمة ما افتقده بعد غيابه ، ويكثر هذا عند رثاء الأقارب أو من لهم قيمة فاعلة في حياة الراثي ، ومن أمثلة هذا قول محمد سراج خراز في رثاء والده :

شكوت خطوبا قبل فقدك جمة ... تمنيت فيها أن أموت فألحدا
فماذا عسى أن أصنع اليوم بعدما ... تخذت مع الموتى لنفسك مرقدا؟

لقد كنت لي عونا على كل حادث فها أنذا ألقى الحوادث مفردا [1]

فلو تتبعنا أحرف هذه الأبيات لوجدنا شيوع المهموسات فيها ، لاسيما في الألفاظ (شكوت ، تمنيت ، فألحدا ، تخذت ، كنت ، الحوادث ، ...) ، وهي تتناسب مع حال الشاعر وموقفه المتمثل في الضعف والعجز بعد فقده ذلك السند الكبير والمعين الصادق ، والهمس هنا يصدر من حالة نفسية مليئة بالتأوه والحزن العميق .

ولعظمة أثر الموت وقوة سطوته على القلوب فإنه يجعل النفس الإنسانية تقف أمامه مندهشة مذهولة تغشاها السكينة والخشوع ، وفي هذه الحالة الهادئة المندهشة يكون ما تتفوه به همسا ورقيقا حيث لا يستطيع الصدع أو رفع الصوت ، نجد مثل هذا الموقف في قصيدة غازي القصيبي (سلاما يا أبا بندر) التي قالها في رثاء الملك خالد بن عبد العزيز ـ رحمه الله ـ ومنها :

وحيدا في رحاب الله . .
لا عرش ولا عسكر
يلفك بشتك الأصفر
فسبحان الذي أحيا
وسبحان الذي أقبر
وسبحان الذي يجمع كل الناس
في المحشر [2]

---

(١) غناء وشجن : محمد سراج فراز ، ص١١٩ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : غازي القصيبي ، ط٢ ، (جدة ، مطابع تهامة ، ١٤٠٨هـ) ص٧٩٥ .

حيث يتخيل حال الملك الراحل أمام قدرة الله الماضية بعاطفة إنسانية ملتهبة ، وقد امتلأت نفسه بعظمة قدرة الخالق العظيم ، فوقف أمامها وجلا خاشعا وقد ملأ قلبه الإيمان واليقين ، ونشاهد كيف تتردد حروف الهمس في ثنايا هذه الأسطر ، ويرد بعضها مكررا مثل (سبحان) ، وتتكثف حروف الهمس في بعضها الآخر مثل (يلفك بشتك الأصفر) لتعبر بالنهاية عن عاطفة الشاعر المليئة بالحزن والانكسار أمام فقد الملك الراحل .

وقد تأتي الأصوات المهموسة لتعبر عن حالة الإطراق والوجوم التي تنتاب النفس الإنسانية عند مراجعة الذكريات المبكية مع أولئك المرثيين ، وقد يكون هذا الوجوم مشمولا بشيء من الحيرة والقلق .. ومن نماذجه قول عبد الرحمن السماعيل :

على شفتي شادي سؤال وحيرة وفي قلبه من ذكرياتك متحف
فحينا يغني هذه ريح جدتي وحينا أراه باكيا يتأسف
فكل حديث بعد فقدك أنة وكل ابتسام مظهر وتكلف [1]

حيث نجد تكثيفا لأحرف الهمس ولاسيما (الشين ، الكاف ، السين ، الحاء ، الفاء) ، وما ذلك إلا للتعبير عن حالة ابن الشاعر وهو يسأل عن جدته ويبحث عن أسباب غيابها ، لأن سؤاله كان مليئا بالحيرة والقلق التي تنطلق به إلى مراجعة الذاكرة واستعراض شيء من صورها ، وهذه المراجعة تستدعي شيئا من الهدوء والصمت إزاء التأمل والتذكر ، وهنا يصبح الأنسب للمقام الهمس واللين بدل المجاهرة وارتفاع الصوت .

ومن أجمل مواضع الهمس أن يكون صادقا على معناه الدلالي ومحاكيا إياه ، وذلك كقول عبد الله الرشيد :

---

(١) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث : مجموعة مؤلفين ، ٢٨٧/٢

فحـــدثني ولم ينبـــس بحـــرف حـــديثا دونـــه خطـــب الفصـــاح
شـكوت خطوبـا قبـل فقـدك جمـة يهـــون إزاءه لجـــب التلاحـــي (١)

حيث إن الشاعر هنا يصور موقفه وقد وقف على قبر ابن عمه (المرثي) ، وقد تخيل واقفا أنه يحدثه ويتكلم معه ، وهي لحظة مليئة بالتأمل الصامت ، والخشوع الحزين ، ولكن الشاعر قد استغل الأصوات المهموسة للتعبير عن هذا الموقف وتصويره بأسلوب جمالي متألق قد اتكأ على العامل الصوتي ، فامتلأ البيتان بأحرف الهمس للتعبير عن مناجاة خيالية لا يمكن تأتيها في الواقع ، ولنشاهد شدة هذا الهمس في نحو (وأفصح صامتا) أو (والصمت بوح) .. إلخ ، وكيف عبر هذا الهمس عن ذلك الصمت الشديد ، أما الجهر فإنه يكثر في المواقع التي تتطلب نبرة عالية أو صوتا مرتفعا كالإشادة بمآثر الميت أو التفجع من حادثة الموت وفجأة المصيبة ، ومن ذلك قول طاهر زمخشري :

مقـادير أرسـت في حمانـا المراسيـا بصـحوة يـرم عـاد بـالرزء داجيـا
مقـادير فلـت بـالعوادي ودكـدكت عـزائم صـدق لا تبـالي العواديـا
رمتهـا فأصـمت كـل سمـع ومزّقـت نيـاط فـؤاد سـال في الـدمع باكيـا (٢)

والنص وإن وجد فيه شيء من أحرف الهمس وذلك ما يستدعيه الوضع اللغوي إلا أن الجهر يسيطر على أغلب حروفه ويمنحه صفة الجهورية ، التي يطلقها الشاعر بصوت مرتفع مبنيا فيها قوة المصاب وفداحة الحادث الأليم ، ويتكثف الجهر في أغلب ألفاظ النص وذلك مثل (مقادير ، بالعوادي ، عزائم ، داجيا ، المراسيا ، نياط ، الدمع ، مزقت ، عاد بالرزء ، ..) ونشاهد كيف تضافر الجهر هنا مع صيغ منتهى

---

(١) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص١٠٣ .

(٢) الأعمال الكاملة : طاهر الزمخشري ، ص٩٦ .

الجموع ، مما أكسب الجهر قوة إضافية يتشكل منها المقتضى الدلالي المقصود والمتمثل في إكبار الحادثة وبيان قوتها .

ويكثر الجهر وتعلو نبرته في نصوص الرثاء التي تنظم في مآسي وقضايا الأمة الإسلامية وذلك حينما يبرز صوت الشعر ساخطا على موقف العالم المتحضر من تلك القضايا العادلة وعدم نصرته للمضطهدين أو إدانة الاعتداء الواقع عليهم ، ونلمح شيئا من هذا لدى عبد الرحمن العشماوي في قصيدته (آه يا إيمان) التي قالها في رثاء الطفلة الفلسطينية (إيمان حجو) :

أي ذئب خائن أي قطيع   أي غدر في روابيها يشيع ؟
أي عصر لم يزل قانونه   يمنح العادي ثوبا من صقيع ؟
يمنع العطشان من منبعه   وإذا حاول أسقاه النجيع [1]

ويلحظ كيف يسيطر على النص أسلوب الاستفهام الإنكاري من خلال الأداة (أي)، والاستنكار لا يناسبه إلا الجهر ورفع الصوت بالتنديد والاستغراب من ذلك الموقف المتخاذل ، وقد وفق الشاعر في اختيار أداته الاستفهامية (أي) لتكونها من أحرف جهورية قوية مستعلية ، ولوجود التضعيف فيها مما زادها قوة وصلابة ، كما أن اختتام الأبيات بالعين الساكنة وهي أحد الأحرف الحلقية المستعلية ـ وهذه الصفة تجعله من أقوى أحرف الجهر ـ يتناسب مع الدلالة المقصودة وهي الخرق والقطع المتمثل في موقف العالم المتبلد إزاء قضية ذلك الشعب المضطهد ومن ملامح الإبداع على المستوى الصوتي ظاهرة توازن الصيغ ، وهي ظاهرة موقعية ؛ ((من حيث إن الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجاما معه ، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو ـ في الوقت ذاته ـ من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبي معا..

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص١٠٩ .

وكثيرا ما يكون العدول عن صيغة لغوية أخرى لا بسبب أن هـذه الأخيرة أكثر دقة في نقـل المعنـى فحسـب ، بـل لأنهـا كـذلك تستجيب لـنمط الإيقـاع ودواعـي الموسـيقى الداخليـة بمـا لا يسـتجيب بـه سـواها)) [1] ، وهـذا التـوازن يعطـي قيمـة صـوتية شبيهة بالتكرار ، ولكنه تكرار إيقاعي فحسب وليس لفظيا ، كما أن فائدتـه أو قيمتـه اللغويـة هنا تختلف عن قيمة التكرار اللفظي ، حيث إن التكرار اللفظي تتجلى فيه فائـدة دلاليـة كبيرة تتمحور في التأكيد وتقوية المعنى وتثبيته ، أمـا التـوازن فالقيمـة الجُلّـى فيـه صـوتية فحسب ، ولذا فإنه يمنح توافقا إيقاعيا قد تختلف فيه الـدوال والمدلولات ، ومـن نمـاذج هذا التوازن قول غازي القصيبي في رثاء (أمل دنقل) :

قل لنا كلمتين
عن رفيق الحروف . . القديم . . الجديد . .
العنيف . . الرفيق . . العدو . . الصديق .
المسمى الفناء
.. . .
قل لنا كيف جاء
باسما ؟
واجما ؟
صامتا ؟
شامتا ؟ [2]

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى : محمد فتوح أحمد ، ص٥٦ .
(٢) المجموعة الشعرية الكاملة : غازي القصيبي ، ص٥٣٠ .

حيث تتوازن الصيغ في نمطين متقابلين ، الأول تمثله صيغة (فعيل) مسبوقة بـ (الـ) وذلك في أول النص من خلال (القديم ، الجديد ، العنيف ، الرفيق ، الصديق)، أما الثاني فتمثله صيغة (فاعل) في آخر النص مختومة بالتنوين المتوحد وذلك في الكلمات (باسما ، واجما ، صامتا ، شامتا) وفي هذه الصيغ المتوازنة نجد تجانساً ناقصاً مما زاد من عملية التوهج الصوتي.

وهذا التوازن في الصيغ لا يقتصر على مستوى الصيغة فحسب ولكنه قد يتجاوز ذلك إلى التوازن في التراكيب الشعرية بجملتها ، ونشاهد مثل هذا لدى عبد الرحمن العشماوي في إحدى مراثيه التي قالها في قضايا الأمة الإسلامية ، حيث يصف موقف الأمة الضعيف وتبعيتها الذليلة للأمم الأخرى :

لماذا كلما طلبوا يلبى عندنا الطلب
فنأكل كلما أكلوا ونشرب كلما شربوا
ونفرح كلما فرحوا ونغضب كلما غضبوا
ونبزل كلما نزلوا ونركب كلما ركبوا (١)

فهذه الأبيات نجد في جميع أجزائها توافقا وتوازنا قد أتت فيه بقالب تركيبي متوحد ، وفي كل شطر منها يزداد التوافق لما في ذلك الشطر من التجانس بين حروفه ، وإن كان طغيان القيمة الصوتية وأثارتها في هذه الأبيات قد أحدثت ركاكة أسلوبية تكمن في القيمة الدلالية والتركيبية ، وقد يعوض هذه الركاكة النغم التوافقي المطرّد ، واستواء الترددات الصوتية وجمالية إيقاعها قد يؤدي عند علو نبرته وطغيان جهارته إلى عدم تدفق الصورة وانداياح النفس الشعري ، الأمر الذي قد يوقع بعض المبدعين

---

(١) جولة في عربات الحزن : عبد الرحمن العشماوي ، ط١ ، (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ) ، ص١٤ .

وإن كـان مـن ذوي القامـات المتألقـة في أسـر المجـازات المطروقـة والتقريـرات المباشـرة أو التراكمات التعبيرية التي يجف فيها ماء الشعر أو يكاد .

ومن الأمور المهمة في تأثيرها الصوتي التضعيف ، ذلك الملمح اللغـوي الـذي لا تعيره كثير من الدراسات ما يستحقه من الأهمية والمكانة ، فهذه الظاهرة الأسـلوبية لهـا قيمة صوتية تتركز في قوة إيقاعها وما يحمله من الإصرار والتأكيد فتعطـي قيمـة انفعاليـة واضحة جدا للكلمة ولاسيما حين ورودهـا في الأفعـال ، حيـث تفيـد الشـدة في الفعـل عـن طريـق تأكيـده ، فيعطـي الضعيف تـأثيرا صـوتيا وإيقاعيـا للحـرف المضـعف تجعلـه يوازي ويساوي الحرف الصائت (حرف المد) في مداه الصوتي ، حيث إننا في التشـديد أو التضعيف يضغط أثناء النطق على الحرف المضـعف مما يسـاعد عـلى بـروزه في المجـال الصوتي ووضوحه في السمع ، فنصبح أمام زيادة بنائية في تكوين الكلمة ، ومعلـوم أن كل زيادة في البناء يتبعها زيادة في المعنى ، وفي الرثاء ربما تكون التجربـة الشـعرية بحاجـة ملحة إلى التضعيف للتعبير عـن طاقـة الحزن المتراكمـة في الـذات المبدعـة ، تلـك الطاقـة التي تنبع من عاطفة شعرية متوقدة بالحرارة والقوة ، وقد نلمح هذا التـأثير الصـوتي في قول عبد الله الرشيد :

هـــزّ أركاننــــا المصـــــاب وأيـــــان   اصــطبار عنـــد اهتــزاز الــدعائم [1]

فالكلمات (هزّ ، أيان ، الدعائم) قد اشتملت على تضعيف يعبر عـن الموقـف الشديد والمأساة الكبيرة إزاء موت الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ والتضـعيف بمـا يشتمل عليه من زيادة بنائية يتبعه زيادة معنوية تكشف قوة الموقـف ، وقد تناغمـت هـذه الزيادة بتكوينها حروفا توازي الصوائت على نحو ما أوضحناه سـابقا .. ؛ تناغمـت مـع ملمحـين صـوتيين آخـرين ، أولهمـا وجـود الزيـادة في كلمـات أخـرى مـن البيـت مثـل

(١) مجلة الدعوة ، عبد الله الرشيد ، العدد (١٧٠٧) ، ١٤٢٠/٥/٢٢هـ ، ص٦٢

(اصطبار) وثانيهما تكثف ورود حرف المد (الألف) ذلك الصوت الصائت القوي ، فأعطت هذه الأمور مجتمعة البيت إيحاء خاصا بمعناه المقصود ، وهي في أغلبها إيحاءات صوتية خالصة ، ولكن تتبعها آثار دلالية خاصة .

ويبرز التضعيف كذلك لدى حسن الزهراني في رثاء أمه فيقول:

متى سأراك يا أمي فشوقي إليك يؤزّ صبري عنك أزّا

....

أعزّى في مصاب فوق صبري يرزّ رماحه في الروح رزّا

أعزّى في مصاب فوق صبري تفزّ له خلايا الهمّ فزّا

أعزّى فيك يا أمي وعيني ترى الآمال وهي تجزّ جزّا [1]

حيث يحتوي كل بيت على ما لا يقل عن ثلاث مفردات مضعفة ، وتتنوع هذه الكلمات بين الأفعال والأسماء ، والتضعيف هنا قد أسهم بدوره الصوتي في تشكيل المعنى العزائي الصعب المنال ، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن التضعيف قد أتى من وعي وإدراك مقصود ، ونلمح شيئا من هذا عند النظر في كلمتي (الرّوح ، الهمّ) حيث اختارهما الشاعر وعدل عما سواهما نحو (القلب ، الجسم) مع أن هذه الألفاظ قد تكون أنسب مما اختاره الشاعر ولاسيما الأخيرة منها (الجسم) ، فالتركيب اللغوي المعروف هو (خلايا الجسم) وليس (خلايا الهم) ، وهنا نلاحظ كيف أثر الشاعر الجانب الصوتي على الجانب الدلالي أو التركيبي ، وسيطر عليه هذا الجانب واجدا في إيقاعه وتنغيمه شيئا نفسيا يدغدغ شعوره النفسي الحزين .

---

(١) ريشة من جناح الذل : حسن الزهراني ، (الباحة ، دار المنار للطباعة) ، (د.ت) ، ص٦٠ ، ٦١

٢- المستوى التركيبي

في هذا الجانب سنكون قد دخلنا إلى عالم الشعرية والتمايز الإبداعي في الخطاب الأدبي ، حيث إن المستويين الدلالي والصوتي قد لا تتجاوز وظيفتهما في غالب الأحوال مستوى الإفراد القائم على انتقاء اللفظ والاحتفاء به ، أما ما يلي ذلك من التركيب وتآلف الجمل وما يحدث بينهما من تواشج وتنافر فهو ما يتركز في هذا الجانب ، ويعد هذا ما تومئ إليه المقولة النقدية المشتهرة في تراثنا الأدبي ، حين قال الجاحظ ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)) [1] ، فهذا القول يدل على وعي مبكر بقيمة التركيب اللغوي ، وتحليل مثل هذا النص التراثي سيكشف لنا كثيرا من التطور والريادة المتقدمة في نقدنا الأدبي ، وليس هذا النص متوحدا في مذهبه هذا بل إننا سنجد الكثير من الآراء المتعددة في هذا المجال .

والواقع أن عبقرية الشاعر وتألقه الإبداعي كامنة في وصوله إلى التركيب المناسب الذي ساعد على إنتاج ما يريد من دلالات ، فيتحول هذا الوصول إلى جمالية يلاحظها المتلقي الواعي والناقد المتخصص فيتذوقان فنيتها والإجادة فيها ، وفي هذا التركيب والتأليف لا تقتصر الإمكانية المتاحة والعطاء الزاخر على تألق المبدع ومقدرته وعبقريته ولكن للغة المبدع فيها دور كبير في هذا المجال وذلك بإمكاناتها وقواعدها التي تمتد من خلالها عملية التأليف والتركيب أو تنحسر وتضيق ، وهنا نجد أن لغتنا العربية تتميز في هذا المجال حيث تكوّن أمام المبدع مساحة كبيرة من الحرية في

---

(١) الحيوان : الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، (القاهرة ، ١٩٣٨م) ، ١٣١/٣ .

تعامله مع التراكيب ، فليس فيها ما يسمى بالترتيب الثابت الحتمي وإنما هناك مرونة كبيرة في التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والأساليب العديدة .

أ) الجملة الشعرية

أول ما تجدر دراسته في المستوى التركيبي هو الجملة الشعرية ، وأول ما يستوقفنا فيها مسألة الطول والقصر ، حيث إن المبدع يجب عليه عدم إغفال هذه المسألة عند بناء تجربته الشعرية ، لأن قصر الجملة الشديد قد يقلل من جماليتها ويزيل بهاءها الفني وقد يخل بقيمتها الفنية المتعددة ؛ كما أن الطول المفرط قد يحدث فيها تشتيتا لذهن المتلقي وقلقا قرائيا ((ويمكن القول إن معيار طول الجملة في العربية يميل إلى الجملة المتوسطة التي تتألف في الغالب ـ من لفظين إلى أربعة ..)) [1] ، ولكن هذا المقياس في طول الجملة الشعرية وقصرها ليس معيارا ثابتا ، كما أن الأحكام النقدية في ذلك قد يصبح الخروج عليها جمالية إبداعية وتقنية فنية يوظفها الشاعر بوعي وقصد وأكثر ما يبرز هذا التوظيف في إطالة الجملة ، وذلك مثل قول محمد بن سليمان الشبل :

إن الخطوب وإن تعاظم رزؤها ... وطغت على النكبات والأرزاء
لتمر في أفق الحياة سريعة ... وتروح بين سعادة وشقاء
ويلفها النسيان في هذا الورى ... وتهون بين تجلد وعزاء
إلا مصابك إنه متجدد ... لا ينتهي يا سيد الزعماء[2]

فهذه الجملة الاستثنائية القائمة على مستثنى (مصابك) ومستثنى منه (الخطوب) وأداتها (إلا) نجدها تمتد امتدادا طويلا جدا ويستطرد الشاعر في أثنائها فلا

---

(١) شعر أمل دنقل : د. فتحي أبو مراد ، ص٨٩ .

(٢) إلى جنة الخلد يا فيصل : علي الصفراني ، ص٣٤ .

يظهر المستثنى إلا في البيت الرابع ، والقارئ سيبقى متحفزا ومنتظرا ذلك المستثنى من ابتداء البيت الأول ، وهذا الامتداد والطول يعكس امتداد المصيبة بفقد المرثي وعدم انتهائها ولذا نجد الشاعر كما ظهر عنده هذا الملمح على المستوى التركيبي فإنه يبرز على المستوى الدلالي فيذكر عدم انتهاء المصاب (إلا مصابك إنه .. لا ينتهي) ، وتتخلل المسافة الممتدة بين المستثنى والمستثنى منه العديد من الكلمات التي تعكس ما سوف يحدث من المصائب فيتم نسيانه والتجلد أمامه على حين يبقى هذا المصاب المطروق غير منسي أو عابر كغيره ، فنجد (النكبات والأرزاء ، سعادة وشقاء ، تجلد وعزاء) .. إلخ فامتداد الجملة إلى أسطر عديدة كأنه يريد امتداد المصاب مع تاريخ هذه الأمة الطويل .

أما نوع الجملة الشعرية فتتناوبه عدد من التقسيمات منها الاسمية والفعلية ، ومنها الخبرية والإنشائية ، وعند النظر في التقسيم الأول فإننا سنجد أن الجملة الاسمية يأتي بها المبدع في قصيدة الرثاء عند تصويره للحقائق الثابتة والمترسخة لحقيقة الموت والفناء أو الإيمان واليقين ، ومن نماذج ذلك قول حسين سرحان في رثاء نفسه :

وما للميت شيء من عزاء وقد خلت البسيطة من حداه

وأمسى كل قلب يحتويه وينفي طيفه فيما نفاه (١)

فالجملة الاسمية في أول البيتين توحي بعالم الصمت والسكون المرافق للموت ، والانهزام والعجز عن الفعل ، فأتت الجملة موحية بعالم الموت الذي راح يلاحق الشاعر ، كما صورت الجملة الاسمية بثباتها وقوتها ذلك الموت وحتمية مجيئه وعجز الإنسانية عن مواجهته أو مهادنته مهما بلغت من التطور والعلم .

---

(١) الطائر الغريب : حسين سرحان ، ص١٤٧

وكذلك تبرز قيمة الجمل الاسمية في جانب تأبين الموتى وبيان فضائلهم ، حيث إن موقف الراثي في هذا الجانب أنه لا يصور تجربة حركية ، لكنه يصور تجربة وصفية مفرغة من الزمن والحركية ، جل همها أن توحي بحقيقة قادرة ومترسخة في وعي الشاعر ، والموت يصبح الفيصل في ذلك الثبات والدوام ، فالإنسان على ما مات عليه من الأفعال والصفات ولم يعد هناك مجال للتغير أو التحول في تلك الأشياء ، نلمح هذا في مثل قول غازي القصيبي راثيا أحد أقربائه :

ملكا عاش بلا تاج .. ولا جاه ..
غريبا مثل باقي الغرباء
ملكا يمشي على الأرض الهوينى
مثل باقي البسطاء
ملكا عاش فقيرا
وقنوعا مثل كل الفقراء
ثوبه رث ككل الفقراء
بيته رث ككل الفقراء
حظه من زخرف الأيام
حب .. وإخاء [(١)]

حيث تتركز وتتكاثف الجمل الاسمية التي تعبر عن حالة المرثي السامية بإنسانيتها وتواضعها وبعدها عن مظاهر التكبر والغطرسة مع إمكانية تحقيقها لها ، واستخدام الجمل الاسمية ليثبت تلك السمات والأوصاف في الشخصية الراحلة دون حدوث أي اضطراب أو تغير في سلوكها النبيل .

---

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص١٠٦.

أما الجملة الفعلية فعلى العكس من ذلك تأتي في أغلب أحوالها معبرة عن التغير والتحول ، وأكثر ما يحدث ذلك عند تصوير مفاجأة الموت وما تحدثه من تحول في سلوك الحياة الاجتماعية ، حيث يتحول الفرح إلى الحزن والهدوء إلى القلق والاضطراب ، ومثل هذا قول عبد الله الحميد :

ذهب النهار

ذبل الرحيق

غربت شموس الحب

غرقى بالأنين (١)

فالجملة الفعلية المتصدرة أسطر هذا النص تصور تحولا وتغيرا يحسه الشاعر نتيجة الحزن والآلام فالتغير الطارئ على الطبيعة يعكس التغير الطارئ على حياته .

وعلى مستوى الإنشائية والخبرية تأتي الجمل الإنشائية في مجال التساؤل والقلق عاكسة الحيرة والذهول التي تنتاب الفاقدين والمتألمين نتيجة وقع المصائب وتفاقم المآسي ، ومن ذلك قول جاسم الصحيح :

هل نحن في سجن الزمان رهائن ... أبدية وسنيننا القضبان

هل موتنا باب الحقيقة مغمض الـ ... ـعنين ما انفتحت له أجفان (٢)

أما الجمل الخبرية فتأتي عند وصف الأحداث وتعداد المآثر والمناقب للموتى وما كان في فلك تلك المجالات ، ومن نماذج تلك الجمل قول عبد الله بن خميس في رثاء الملك خالد بن عبد العزيز ـ رحمه الله ـ :

---

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص٢٦ .

(٢) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٣٥٧ .

تـولى قيـادة الشـعب سـبعا فمـا أتـى مريبـا ولم يـزو عنـه لبيـب
يعـادي ولكـن في مخافـة ربـه ويسـبح في مرضـاته ويـؤوب
ومـا مـد يمنـاه الحصـان لريبـة ولكـن عليهـا مـن تقـاه رقيـب
ويعـرف أن الملـك ظـل مبـارح وأن خطـوب النائبـات تنـوب (١)

حيث تصور الجمل الخبرية مناقب الملك وصفاته الإنسانية النبيلة التي كان يتمتع بها، ودور الجمل هنا ووظيفتها الإثبات والتأكيد .

ب) التقديم والتأخير

يعد التقـديم والتـأخير مـن أهـم ملامـح المستوى التركيبي في الإبـداع ، وتكمـن أهميته في أنه انحراف عن قواعد ترتيب وتطابق الجملة كما وضعها النحاة أو علماء اللغة ، وهذا الخروج أو الانحراف لا يعد عيبا أو نقصا في الجملة إذا كان مقصودا أو موظفا لإنتاج الدلالة الشعرية ، ومن خلال رصد هذه الظاهرة في مادة الرثاء السعودي يلحظ أنها كانت ذات تردد كبير ، وقد كان لهذا التردد دور بالغ في إنتاج الدلالة ووجود القيمة الجمالية وتحققها ، ومن نماذج ذلك قول عبد الله بن خميس في رثاء الأمير أحمد السديري :

وإن لنـا في دوحـة مـد أصلهـا فروعـا أبـت أن تـترك الجـود أو تعـرى
سـديرية عـاش النـدى في ظلاهـا وأبقـى لهـا في كـل صـالحة سفـرا
عـزاء ولكـن العـزاء بهالـك إذا ذكـرت أقوامـه ربمـا أغـرى (٢)

---

(١) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص٨٥

(٢) على ربى اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص٤٧٢

حيث أخر اسم (إن) وهو كلمة (عزاء) إلى البيت الثالث ، لأن العزاء يصور رحيل الفقيد ويؤكد مماته وهذا الأمر يبعث أحزان الشاعر ويوقظ إحساسه بمصيبته.. ولذا يؤخره محاولا التسلي وتعليل النفس ببقائه ووجوده ، وهذا التعليل يكون بوجود أسرة الفقيد لأبنائه وإخوانه ، ووجود هذه الأسرة بكرمها ومجدها يوحي بأشياء كثيرة تبعث في نفس الشاعر ما يعللها ويخفف من مصابها .

وقد يتم تأخير الفاعل وتقديم غيره عليه لأنه ليس بمكان أهمية لدى الشاعر أو لوجود ما يكون أكثر اهتماما واحتفاء لديه .. ومن ذلك قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه :

أحاط بي الشباب فلم أجده ... حبيب القلب ما بين الشباب
تخير في التراب هوى دفينا ... وخلفني أعيش على التراب

فهنا تقديم الجار والمجرور (بي) وتأخر الفاعل (الشباب) عن فعله ، ومعلوم أن المعيار النحوي يفيد بتوالي الفاعل لفعله ، ولكن الشاعر لما يحس به من ألم الفقد ومرارة الغياب قد خرق هذا المعيار ، فأخر (الشباب) لأنهم مهما أحاطوا به ومهما كثر عددهم فلن يكونوا محط تركيز دائرة الضوء ، بل إن الحضور سيكون لذلك الغائب ، أما هؤلاء الشباب فليسوا في هذه الإحاطة سوى مثير شعوري لطاقة كامنة من الأحزان والآلام ، وتتكثف قيمة هذا التركيب في الفعل الثاني (أجده) حيث يتقدم المفعول ويصبح ضمير متصل بالفعل وذلك لأهميته وعلو قيمته ، لأن هذا المفعول (الضمير) يعود على ذلك الابن المفقود .

وكما يكون للتقديم والتأخير دور في إبراز الأهمية والمكانة فقد يكون له دور في إجلاء البعد الزماني والتعبير عن ذلك والإيحاء به ، ومثل هذا نجده في قول عبد الله بن سالم الحميد في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

وتفجعنـــــا بفقـــــدك ذكريـــــات تلـوح بهـا خلائـق لـن تعـودا [(١)]

حيث تقدم الجار والمجرور على الفاعل (ذكريات) لأن هذه الذكريات قد أصبحت شيئا بعيدا وخيالا شاردا ، أما الجار والمجرور (بفقدك) فهو حديث الساعة والمصيبة الطارقة المؤلمة ، كما أنها لشدتها وقوتها (بفقدك) قد تقدمت على الذكريات بما تحمله من بهجة وأفراح ، والموقف الرثائي يتغلب فيه دائما الحزن على الفرح ؛ كما يكون الأول أدعى وأقرب في هذا المجال لوجود التناسب الحسي والمعنوي بينه وبين الرثاء ، ومن هنا كان الفقد متقدما والذكريات متأخرة مع أنها الفاعل للفعل (تفجعنا).

وقريب من هذا قول عبد الله الرشيد في رثاء ابن عمه :

يمـــر علـــي طيفـــك كـــل حـــين مـــرور الغـــيم في الأفـــق الفســـاح
ويبســـم لـــي فـــأسمع مـــن بعيـــد همـــاهم مـــن حـــديثك والمـــزاح [(٢)]

وفي هذا الأنموذج نجد إفصاحا دلاليا عما أشرنا إليه سابقا من دور التقديم والتأخير في تحديد المسار الزمني ، حيث يبرز هذا في البيت الثاني ، وتحديدا في قوله (من بعيد) حين تقدم الجار والمجرور على المفعول به (هماهم) وذلك لبعد هذه الهماهم ، وقد يكون بعدا معنويا وهو الأقرب من ناحية المعنى ، وتقدم الجار والمجرور على المفعول به وجاء متضمنا الدلالة على البعدية لفظا ومعنى ، ويبرز التأخير كذلك في البيت الأول حين يتأخر الفاعل (طيفك) ويتقدم الجار والمجرور لأن هذا الطيف لذلك الشخص البعيد ، والبعد هنا ليس بعدا عن النفس والشعور ولكنه ابتعاد واستحالة الحديث معه والالتقاء به .

---

(١) ما لم تقله الخنساء : عبد الله سالم الحميد ، ص١٩ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ص١٠٢ .

وكما تم التصريح بلفظ البعد عند الرشيد فإنه يسيطر على المعنى بكامله عند جاسم الصحيح في رثاء الفدائية الفلسطينية (آيات الأخرس) :

حدّق الدهر

فألفى (خولة) تبعث للأجيال من حفرتها إحدى الرسائل :

مهرة قادمة من ساحة اليرموك (١)

فالجملة (تبعث للأجيال .. إحدى) قد تقدم فيها الجار والمجرور لأن في تقديمه تكثيف بالإيحاء ولما يشكله من مركز جمالي ودلالي لافت في القصيدة ، حيث يستدعي الشاعر لحظة تراثية بالغة الإيحاء بواقع تلك الفتاة الفدائية ، ويتأخر المفعول به (إحدى الرسائل) لما يضربه في عمق البعد ، حيث إن الرسالة قادمة من معركة اليرموك الشهيرة في زمنها المعلوم ، ويعدها يوحي بالبعد الزماني الذي ظلت تعبره هذه الرسالة حتى وصلت إلى الزمن المعاصر ، ويتضافر مع هذه الجمالية التركيبية في تأخير المفعول به جمالية أخرى تبرز في حضور اسم الأنموذج القديم أو التراثي (خولة) وكأن في ذلك تأكيد على قوة الشبه بين ذلك الأنموذج والأنموذج المعاصر (آيات الأخرس) .

ج – الاعتراض

لقد التفت علماء اللغة القدماء إلى الجملة الاعتراضية وقيمتها فبينوا أهميتها ودورها في تركيب الجملة ، وقد عدّ بعضهم الاعتراض حشوا يتم الكلام بدونه ، وتراوحت آراؤهم فيه بين مكبر لأهميته ومقلّل لها ، وواقع الحال أن الجملة الاعتراضية جسد غريب يدخل في جسم الجملة الأساسية بغرض خلخلة التسلسل الطبيعي لدلالة تلك الجملة ، ومع أن هذا واقع الاعتراض في التركيب اللغوي إلا أن

---

(١) نجيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٣٦ .

هناك من يشدد على أهميته ودوره في تحويل مسار دلالة الجملة الأصلية ، أو كشف بعض جوانب الغموض فيها بل قد يتعاظم دور الاعتراض فيصبح ذا أهمية أكبر من الجملة الأصلية .. ، ويقول محمد مفتاح معرفا الجملة الاعتراضية : ((هي جملة صغرى تتخلل جملة كبرى على جهة التأكيد - والمهم عندنا - أن الاعتراض سواء كان متخللا جملة كبرى أم لم يتخللها أكان جملة صغرى أم كلمة فإنه يقصد به التوكيد وتوضيح المعنى ، بل يكون المعترض هو بؤرة التعبير))[(١)] ، وعليه فإن الاعتراض قد لا يكون زائدا أو فضلة يمكن حذفها بسهولة ، وإنما يكون ذا حضور فعال وتكنيكا فنيا له جماله الملحوظ عند المبدع المتألق .. ومن نماذج ذلك قول أحمد الصالح في رثاء الشيخ ابن باز - رحمه الله - :

وداعا - يا حبيب الناس - إنا بفقدك نسأل الله الثوابا[(٢)]

فهنا الجملة الاعتراضية (يا حبيب الناس) قد أتت لبيان قيمة ذلك المودّع ومنزلته ، حيث إن الوداع تزداد لوعته ويعظم تأثيره حينما يكون للحبيب ، والحبيب هنا قد أتى مضافا إلى الناس ، فهو حبيب الجميع ، ليكون ذلك الوداع مأساة إنسانية كبيرة ولوعة قد اختلجت في قلوب الجميع ، وهنا يصبح للاعتراض قيمة دلالية كبيرة يتضاعف من خلالها الوداع ويتفاقم حجم معاناته .

وقد يكون للاعتراض جمالية تتعلق بالمعنى العام للجملة التي يرد فيها وذلك كقول سلطانة السديري في رثاء أخيها :

ليتني يا نايف الغالي
تلقيت - فداء لك - سهمك[(٣)]

---

(١) في سيمياء الشعر القديم : محمد مفتاح ، (الدار البيضاء ، دار الثقافة للنشر ، ١٩٨٢م) ، ص٦٣.
(٢) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص٧٥ .
(٣) على مشارف القلب : سلطانة السديري ، ص٧٩ .

فالمعنى هنا يقوم على قيام الأخت بافتداء أخيها وذلك باعتراض سهم الموت الموجه إليه ، والجملة المعترضة (فداء لك) وقعت بين تاء الفاعل العائدة على الشاعرة والسهم (الموت) ، فكأنها بذلك تريد اعتراض ذلك السهم والحيلولة بينه وبين روح أخيها الغالي مفتدية ذلك الأخ باعتراضها لهذا السهم ، ومن التقنيات اللغوية المميزة في هذا النص هو تقدم تاء الفاعل (ضمير الأخت) وتأخر كاف المخاطب (ضمير المرثي) للتأكيد على معنى الافتداء وإصرار الأخت على التقدم به إضافة إلى استخدام مدلول التمني (ليتني) لاقتناع الشاعرة باستحالة ذلك ولكنه - على الأقل - يبقى وفاء وإخلاصاً في الحب والود لذلك الشقيق الراحل .

وأحيانا قد يأتي الاعتراض لإيجاد عمق دلالي مهم في بناء النص وتحقيق رقيه الفني والمعنوي ، بحيث لو تم إبعاد ذلك الاعتراض لأصاب الجملة شيء من الاضطراب أو لفقدت شيئا من جمالها وشاعريتها ؛ ونجد هذا متحققا في إحدى قصائد الشاعر عبد الله الرشيد حيث يقول :

وأفصح - صامتا - والصمت بوح ... يهون إزاءه لجب التلاحي

....

ومن لم يغد في ركب المنايا ... سيمشي - راغما - عند الرواح [1]

ففي البيت الأول جاء الاعتراض (صامتا) ليكون بؤرة الدلالة في البيت ، حيث إن حال المرثي الصامت له دور كبير في تكثيف معنى الحزن والإحساس بغياب وابتعاد ذلك المرثي ، فالبيت كان - ابتداء - يحمل معنى الإفصاح الذي تؤصله الجملة الفعلية (أفصح) ثم جاء الاعتراض ليحول تلك الدلالة وينتقل بها إلى ما يقابلها وهو الصمت ؛ وهنا يتحول البيت بأكمله فتأتي بعد الاعتراض الجملة الاسمية

---

(١) خاتمة البروق : عبد الله بن سليم الرشيد ، ص١٠٣ ، ١٠٤ .

(الصمت بوح) استئنافا قد انبثق من ذلك الاعتراض وشعر بأهميته ولعل في مجيء هذه الجملة متجانسة مع الاعتراض ما يزيد من التأكيد على ذلك الانبثاق ، أما البيت الثاني فقد جاء الاعتراض (راغما) لتعميق معنى البيت المتمثل في حتمية موت جميع البشر وتأكيد فنائهم ، وقد جاء هذا التعميق من خلال رغمية هذا الفناء وأن الإنسان لا حيلة له في ذلك ولا اختيار ، وهذا الإلماح إضافة قد أتى بها الاعتراض لتعمق المعنى الأصلي وتضيف إليه ما يؤكده ويقويه .

وكما أن للاعتراض قيمة في تقوية المعنى والإضافة إليه أو الخروج عليه فإن له دورا في تحديد المعنى وتشكيل إطاره الزمكاني ، ومن هذا الاعتراض ما نجده لدى حسين العروي في إحدى مراثيه :

زماني ربيعي ، أكاتب شاطئا — غرير التثني ، شائق الموج مجهدا
ألوّن فجرا غامضا يستفزني — لأقطف ـ آن الشعر ـ لحنا مفتقدا [1]

فالاعتراض (آن الشعر) قد أبان زمن الجملة الفعلية (لأقطف لحنا) كما أنه قد تضافر دلاليا مع ذلك المقتطف المقصود ، لأن الفعل في الجملة مجازي ، وهنا ساهم الاعتراض في تأصيل الصورة وتكثيف جماليتها ، ويبدو أن التركيز على العامل الزمني هم يحاول السيطرة على الرؤية في النص ، نلحظ هذا في (زماني ربيعي ، ألون فجرا) ثم أخيرا جملة الاعتراض (أن الشعر) .

ومثل حسين العروي نجد جاسم الصحيح وقد أتى عنده الاعتراض في رثاء ذاته ليبرز العامل الزمني ويركز عليه قائلاً :

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ٢٠٩/١

مدني بالأمان فالعــالم الآن مرايا مصقولة باكتئاب

وأنا الآهة التي ـ ذات يوم ـ أفلتت من جوانح السياب [١]

حيث أبان الاعتراض وقت تلك الآهة التي يحاول الشاعر إفرادهـا وتوحـدها في سياقها المضموني المطروق .

د- الحذف

والواقع أن هذه الظاهرة مع تقـدم تأصيلها والحديث عنهـا في نقـدنا التراثـي إلا أنها في العصر الحديث يجب أن تعار أهمية خاصة وما ذلك إلا لما تذهب إليه الدراسـات النقدية مـن ذم التقريريـة والخطابيـة الشـغف بتكـوين الـنص المركـب أو المحتـاج إلى مزيـد تأمل واستقراء من المتلقي كي يفهم محتواه ، ويتذوق جماليته ، والحذف بطبيعته يكوّن لـدى المتلقـي ذلـك التأمـل والبحـث عـن المحـذوف ومحاولـة اسـتكناه جماليـة حذفـه في موضعه الموجود فيه ، وهنا تصبح هذه النظرة إلى الحذف وقيمته قد أضافت مهمة آكـد وشـكلت احتفـاء أكثـر فلـم تعـد النظـرة إلى قيمـة الحـذف مقتصـرة علـى عامـل الإيجـاز والتكثيـف وطـرح مـا يعـوق عمليـة الاتصـال .. ، وفي قصيـدة الرثـاء تراثيـة أم معاصـرة سـنجد أن الحـذف أبلـغ مـا يكـون عنـد نـداء الميـت ، ومعلـوم أن هـذا الأسـلوب (نـداء الميت) من أكثر أساليب الرثاء وأغزرها ورودا في المراثي ، بل قل أن تخلو قصيدة منـه ، ولعـل العلـة في هـذا تعـود إلى حاجـة الراثـي إلى استشـعار القـرب الشـديد بـين المنـادي والمنـادى ، فكـأن الإنسـان يخاطـب نفسـه وهنـا يصـبح حـذف أداة النـداء موحيـا بـالود والحميمية ، كما يقول على الشهراني :

---

(١) رقصة عرفانية : جاسم الصحيح ، ط٢ ، (بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ١٤٢٣هـ) ، ص٤٠ .

نجيّ البيان .. وخدن الشجن
لك الله من راحل ما توانى [١]

والمنادى هنا قد جاء مضافا ، وقد حمل المنادى وصفا يقوم بتأبين الميت وهو الشاعر حمد الحجي ـ رحمه الله ـ ، ونظرا لاقتراب الشاعر الراثي من صديقه المرثي فقد حذف أداة النداء ليعبر الحذف عن مدى الاقتراب والمودة بينهما ، ومعلوم أن النداء في وضعه اللغوي إنما يكون في الأصل للشيء البعيد ، ومن قواعد النحو عدم جواز حذف أداة النداء إذا كان المنادى بعيدا [٢] ، ولعل في حذفها هنا تأكيد للإحساس بعدم ابتعاد المرثي وشدة اقترابه ، مع أن المفترض أن يكون المرثي بعيدا بعد موته ، فالموت هو في الحقيقة لحظة الفراق والابتعاد النهائي ، وهنا يصبح هذا الحذف ـ بدلالته السابقة ـ ثورة على واقع هذه اللحظة ورفضا لوطأتها الشديدة على نفس الفاقد حالة الإحساس الأول بها ، كما أن المنادى في واقعه صفة قد حذف موصوفها ، فـ (نجيّ البيان) صفة حذف موصوفها وهو الفقيد أو الشاعر الراحل ، وجمالية هذه الصفة أنها تؤصل دلالة البقاء والقرب ، حيث إن الشاعر وإن فارق الحياة سوف يبقى بشعره وما يحمله من مضامين الشجن والبؤس .. سوف يبقى نجيا للبيان وخدنا للشجن .

أما غازي القصيبي فإنه عند حذف أداة النداء يصرّح بالمنادى ويذكره باسمه فيقول في رثاء نزار قباني :

نزار أزف إليك الخبر
لقد أعلنوها وفاة العرب [٣]

---

(١) من نبع الحياة : على الشهراني ، ص١٣٨
(٢) الأساليب الإنشائية : عبد السلام هارون ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، (د.م) ، ص٦٣
(٣) للشهداء : غازي القصيبي ، ص٢٨

وهذه القصيدة قد تحول فيها الشاعر من رثاء نزار إلى رثـاء حـال الأمـة والتطرق لواقعها وقضاياها المعاصرة، وهنا يصبح الحذف لأداة النداء متضـافرا مـع دلالـة (وفـاة العرب) وإعلان هذه الوفـاة، فكـأن هـذا الحـذف قـد انعكس مـن حـذف فاعليـة الأمـة العربيـة وغيابهـا الفعلـي عـن قضـاياها وتأخرهـا عـن تحقيـق رسـالتها في الوجـود، والتصريح بـ (نزار) دون وضع ما يصفه أو يرمز إليه ليكـون هـذا التصـريح متباينـا مـع حـذف فاعليـة العـرب وتهميش دورهـم ، فالتصـريح بالميت الراحـل قـد كـون مفارقـة تصويرية مع وفاة العرب .

وقريب مـن هـذا الحـذف في دلالته مـا نجـده لـدى حسـين العـروي في رثـاء سـارة العتيبية التي قتلها الجيش العراقي أثناء غزو الكويت :

إذا القوم قالوا .. ؟ لم يكن _ ثم _ غيرنا شهامة بيد تسفح القوم سجدا

فقـد حـذف العبـارة التراثيـة (مـن فتـى) لأن تلـك الدلالـة قـد أصبحت غائبـة وبعيدة في الزمن المعاصر ، كمـا أن تلـك الفتـاة بشـجاعتها وبسـالتها ومـا قامـت بـه قـد أدت دور الفتـى المنتظـر فيصـبح حـذف (مـن فتـى) رمـزا لوجـود وحضـور الفتـاة (البديل)، ولذا نجد النص يستوفي هذا المعنى حيث يتبـع الحـذف نفـي وجـود غـير تلـك الفتاة (لم يكن - ثم - غيرنا) ، فالمرأة هنـا تحـاول إثبـات دورهـا وتغييـب نـدها (الفتـى) لأنها محل ضعف وعجز في واقعها أمام واقع الرجال ، ولكن هذه المرأة قد أثبتـت خطـأ هذا التصور السائد أو المعمم في فعلها وقولها .

وقـد يـأتي الحـذف للدلالـة علـى عـدم التأكـد وخصوصـا في العمليـات الحسـابية والتاريخية وما تحتاجه تلك الأشياء من دقة النقـل ، وفي مثـل هـذا النـوع مـن الحـذف لا تكمن الجمالية في الحذف وحده دون أن يكون لـه إلماحـات أخـرى .. ، ومـن ذلـك قـول عبد العزيز العجلان :

ومغن راح يروي شجنه

يسفح الآه على غير هوى

ويلوك الذكريات الواهنة :

منذ .. ؟ لا أذكر تاهت سنة إثر سنة [1]

فالمحذوف هنا المدلول الزمني ، وحذفه يعكس إيحاء بعدم قدرة الشاعر على معرفة دقيقة لذلك الزمن وتحديده ، وفي هذا ما ينقل مدى معاناته وقلقه ، التي جعلته ذاهل الحس منشغل البال ، كما أن الحذف يعطي المتلقي مجالا واسعا من التفكر والتصورات في تلك الفترة الزمانية إضافة إلى أنه يعمق تأثير الزمن وعدم شعور الإنسان بالزمن الماضي كشعوره بالحاضر .

التنـــــاص

التناص من المصطلحات الرائجة في النقد الحديث ، ولكنه ومع رواجه لا يزال من المصطلحات غير المستقرة التي ما زال الخلاف حول مفهومها وحدودها دائرا بين الباحثين والنقاد ، فهو عند بعضهم مصطلح يشير إلى (الفاعلية المتبادلة بين النصوص ، فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص ، وذلك على أساس مبدأ مؤداه أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة)) [2] ، وبعضهم يرى أن ((مجرد دخول سطر غريب في نص ما من لغة مغايرة حتى ولو لم يفهمه القارئ - يعد إشارة

---

(١) أشياء من ذات الليل : عبد العزيز العجلان ، ص٥٥ .

(٢) عصر البنيوية : أديث كيلرزويل ، ترجمة (جابر عصفور) ، (بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥م) ص٢٧٧ .

ضمن نظام إشاري آخر أتاح فيه الشاعر لنفسه استعمال جمل وإشارات من لغات غريبة ويقرأ السطر في هذه الحالة لا كجملة وإنما كعلامة، كأداة للتغريب ولكسر تدفق القصيدة وكإيحاء بأن ثمة عوالم مغلقة على القارئ والشاعر معا .. وفي هذه الحالة تنجح القصيدة في استيعاب هذا النص الغريب الواقع في مجالها التناصي فحسب ولكنها تدمره أيضا كشرط لتحقيق نجاحها ، وهذا الجانب الصراعي الحاد جزء أساسي من آليات التناص))[1] ، وعلى هذا فإن التناص حينما يقوم باستدعاء تلك النصوص الغائبة يقوم بتكوين شفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الدلالي ، فهو بالتالي من أهم الوسائل التواصلية ، والخطاب الذي لا يتناص مع غيره من الخطابات السابقة يعد خطابا أحادي القيمة أما الخطاب الذي يقوم باستحضار النصوص أو الخطابات السابقة عليه بشكل صريح نسميه خطابا متعدد القيم [2] ، وقد عرف التناص تراثنا النقدي في عمليتي التضمين والاقتباس ، وفي مجال آخر عرف بالسرقات الأدبية .. إلخ ، أما النقد المعاصر فقد تجاوز هذه التسمية ونظر إلى التناص بمفهومه الشامل وعده أحد المصادر الأساسية البالغة الأهمية في تكوين نظام الشعر الحديث، وحيث إن الرثاء في الشعر السعودي المعاصر يعايش هذه الاتجاهات النقدية فقد برز فيه التناص عبر مجالات عدة، من أبرزها التناص القرآني والتناص التاريخي، والتناص الأدبي، والتناص الشعبي، وقد كان أجلى هذه الأنواع التناص مع القرآن الكريم ، وذلك لما تحتويه نصوصه من المعاني التي تتناسب مع الموقف الرثائي بصورة مباشرة ، مثل الآيات التي تتحدث عن الموت وتبين حتميته على البشر أو آيات القضاء والقدر وما يبعث هذان النوعان من معاني اليقين والرضى ، وتقابلهما الآيات التي تبين

---

(١) التناص وإشاريات العمل الأدبي : صبري حافظ ، ص٢٤ .

(٢) انظر : الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص٢٣٠ .

ما أعده الله للمؤمنين من النعيم والخلود وكذلك الآيات التي ترغب في الدار الآخرة وتزهد في الدنيا ونعيمها الزائل .. إلخ ، وقد تعددت أنماط ذلك التناص فهناك من يورد الآية القرآنية بنصها دون تحوير وهناك من يشير إليها بالمعنى أو اللفظ ، وهناك من يقلد الصياغة القرآنية وغير ذلك من الأنماط الأخرى ، ومن هذا التناص قول علي النعمي في رثاء ركاب الطائرة المحترقة :

تتلقاهم الملائـــكة الأطـ ـهار في موكب جليل مهاب
بالبشارات من إله كريـــم وعلى رفرف عزيز الجنـاب
يتساقون من رحيق شـــرابا ختمه المسك من ألذ الشراب
في رحاب الفردوس ، حيث النعيم الـحق .. طوبي لهم وحسن مآب (١)

فقد تكثف التناص مع القرآن الكريم في هذا المقطع تكثفا أخذ السيطرة التامة على فكرة الشاعر المرادة ، نلحظ ذلك في (تتلقاهم الملائكة ، على رفرف ، ختمه المسك ، طوبى لهم وحسن مآب) حيث التناص مع العديد من الآيات القرآنية التي تبين مآل عباد الله من الشهداء والصالحين وسائر المؤمنين ، وما يجدونه من النعيم والثواب ، وقد أعطى هذا التناص فكرة الشاعر صفة القوة والجزالة وجعل المعنى أكثر إقناعا وتيقنا ، فاستحال النص في هذه الخاتمة من بكاء وتصوير للمأساة إلى استبشار وثقة بالله ، ليكون في ذلك أكبر العزاء لأهالي المتوفين في هذا الحادث الأليم .

وفي هذا التناص نلمح نقلا لبعض الآيات بنصها مثل (تتلقاهم الملائكة ، طوبى لهم وحسن مآب) ولكننا قد نجد نوعا آخر من التناص الذي لا ينقل الآية بنصها ولكنه يقتبس بعض مفرداتها أو يحورها .. ومن ذلك قول الغزاوي في رثاء فؤاد الخطيب :

---

(١) النغم الحزين : علي النعمي ، ص١٠٨ .

آه وآه ومـــــا أدري أمـــــن كبـــــد مقروحة أم هي ( ) مضـــــــطرما ؟
أكـــاد أبلـــغ أســـباب الســـماء بهـــا تضـرعا وطبـاق الأرض مرتطمـــا [1]

ففي البيت الأخير تناص مع قول الله ـ عز وجل ـ عن فرعون : ﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرِى فَأَوْقِدْ لِى يَٰهَٰمَٰنُ عَلَى ٱلطِّينِ فَٱجْعَل لِّى صَرْحًا لَّعَلِّىٓ أَطَّلِعُ إِلَىٰٓ إِلَٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّى لَأَظُنُّهُۥ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٣٨﴾ ﴾ [2] ، ويشـــتمل هذا التناص على جمالية معنوية تقوم على المفارقة بين الطاغية الكافر بالله والمؤمن الخاضع لله حينما يطلب الأول بلوغ أسباب السماوات تكبرا وعلوا على حين يفعل الثاني ذلك تضرعا لله وخشية منه .

وأحيانا قد يكون التناص بالإشارة إلى معنى الآية القرآنية ، وعندما تستدعي هذه الإشارة شيئا من مزيد الإيضاح والبيان فإن الشاعر قد يلمح إلى ذلك بأي وسيلة .. ومن هذا قول محمد بن حسين في رثاء صاحب السمو الملكي الأمير فهد بن سلمان :

نـــذكر ســـلمان وإن كـــان ذاكـــرا فتـــذكير أصـــحاب الـــيقين ســـليم
بـــه أمـــر الله الـــنبي محمـــدا بذاريـة فيهـــا الكـــلام حـــكيم [3]

ثم يشير الشاعر في الهامش إلى المقصود بذارية فيقول : ((ذلك قول الله تبارك وتعـالى: ﴿ وَذَكِّرْ فَإِنَّ ٱلذِّكْرَىٰ تَنفَعُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿٥٥﴾ ﴾ [4])) [5] ، وقـد تكـون هـذه الإشارة راجعة إلى استخدام الشاعر لفظة (ذارية) وهي مفرد ذاريات حينما جعلها

---

(١) مجلة المنهل : أحمد الغزاوي ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦ ص٥٥٠ .

(٢) سورة القصص ، آية ٣٨ .

(٣) الديوان المخطوط ، (هوامش الذات) .

(٤) سورة الذاريات ، آية ٥٥ .

(٥) الديوان المخطوط (هوامش الذات) .

اسما أو وصفا لتلك الآية ، وقد تكون هذه التسمية غير واردة في غير قاموس الشاعر - أعني إطلاقها على الآية - ولكنه آثره لما فيه من ترميز واضح إلى اسم السورة المرادة بسبب تشابه الصيغ بين المفرد والجمع .

وقد لا يشتمل التناص على أي إشارة لفظة أو علامة كتابية ومثل هذا النوع لا يمكن وضعه تحت الضوابط والحدود وقد يتوسع فيه ، ولعل من أمثلته قول حفيظ الدوسري :

غرّبوا ..

أو شرقوا ..

سوف تموتون جميعا

هكذا ..

قدّر خلاق البرية [1]

فهذا النص يحدث تناصا في المعنى مع الآيتين القرآنيتين ﴿ ٱلَّذِينَ صَبَرُوا۟ وَعَلَىٰ رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ ﴿٥٩﴾ ﴾ [2]،﴿ أَيْنَمَا تَكُونُوا۟ يُدْرِككُّمُ ٱلْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِى بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ ﴿٧٨﴾ ﴾ [3] .. وغيرها من الآيات القرآنية التي تشابهها في التأكيد على حتمية الموت ووقوعه على جميع البشر ، وقد يكون الذي ألجأ الشاعر إلى هذا التناص هو كثرة الآيات في هذا المعنى ، وهذه الكثرة أوقفته حائرا في التناص الواضح أو المتضمن لشيء من الآية ، ومن هنا فقد آثر أن يكون تناصا معنويا لا يحمل أي إشارة دلالية أو علامة أيقونية .

---

(١) قحط المحبة : حفيظ الدوسري ، ص٦٣

(٢) سورة العنكبوت ، آية ٥٧

(٣) سورة النساء ، آية ٧٨

ومن نماذج التناص القرآني ـ أيضا ـ تقليد الصياغة القرآنية ، وذلك كقول عبدالرحمن العبد الكريم في رثاء والده :

كيما تنال ثمار سعيك راكبا ... موجا تشابهه الجبال يروع
من فوقه موج عليه سحائب ... والليل داج والبروق تشعشع [1]

ففي هذه الصياغة تشابه مع الصياغة في الآية الكريمة : ﴿أَوْ كَظُلُمَٰتٍ فِى بَحْرٍ لُّجِّىٍّ يَغْشَىٰهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِۦ سَحَابٌ ظُلُمَٰتٌۢ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَآ أَخْرَجَ يَدَهُۥ لَمْ يَكَدْ يَرَىٰهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ ٱللَّهُ لَهُۥ نُورًا فَمَا لَهُۥ مِن نُّورٍ ﴿٤٠﴾﴾ [2] .

ويلي التناص القرآني في حضوره وأهميته التناص الأدبي ، حيث إن الموروث الأدبي ، بمعناه الشامل ، يعد أحد المصادر الأساسية لتكوين لغة الشاعر الحديث ، فالأدب بمعطياته العديدة جزء من تكوين الأمة وتاريخها ووجودها ، وهذا الموروث الأدبي لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه إذا أراد الشاعر لأدبه ولغته النمو والامتداد والتطور ، ولا يخلو أي شعر عظيم في أدب أية أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد الشاعر إلى أجداده الشعراء ، وقصيدة الرثاء في الشعر السعودي المعاصر مهما حاول مبدعها التفرد بها والخصوصية الإبداعية ؛ فإنها ستبقى مشدودة إلى جذورها التراثية السائرة في مستويين متوازيين أولهما شكلي وثانيهما معنوي ، وأكثر ما يبرز هذا التعالق المعارضات ، ثم يليه الاقتباس والتضمين ، ونلمح نماذج هذا التناص في قول أحمد جمال في رثاء أحد العلماء :

أصمّ بك الناعي وإن كان أسمعا ... وأخرس أنفاسا وإن كان أدمعا
... .

---

(١) خلجات قلب : عبد الرحمن العبد الكريم ، ص٧٠ .

(٢) سورة النور ، آية ٤٠ .

فقل لي وللقوم الحزانى عزاؤكم ... على أن ربع الفضل قد بات بلقعا (١)

وقد تنبه إلى عنصر المعارضة في هذه القصيدة أحد النقاد الذين تناولوا الشعر السعودي بالرصد والدراسة فقال : ((عمد الشاعر إلى مطلع قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حميد التي يقول فيها :

أصم بك الناعي وإن كان أسمعا ... وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا

وأخذ الشطر الأول من هذا البيت لينظم على منواله قصيدة رثاء ، وكان بهذا التضمين يكسب سمة من سمات التقليد ، فالتضمين سلم العاجزين ووجهة المتشاعرين مهما كان تبريزه ، لأن الشاعر ذا الأصالة ليس بحاجة إلى النموذج يفتح له الطريق ..)) (٢) ، ونحن قد لا نتفق مع هذا الناقد في نظرته السلبية إلى فن المعارضات فقد ((صارت المعارضة فنا شعريا يتبارى فيه النابهون ، ويتسابق فيه ميدانه المجلون ، لأنهم يرونه معرضا لقدراتهم ، وشاهدا على غزارة ينابيع ملكاتهم ، وأسطع برهان على تفوقهم وسبقهم ، وهل أدل على ذلك من أن يتنافس الفحول في ميدانها ؟ وغرس أدواح أفكارهم على شطآنها ؟ ينافسون بباسقها غرائس السابقين ، ويلقحون بها ملكات اللاحقين ، تخصب بها رياض الأدب ، وتفيض بمائها حياض الطلب ، فأبياتها فرائد ، وقصائدها قلائد ، جاءت بمثل روائع شوقي والبارودي وابن عثيمين وأمثال هؤلاء كثير)) (٣) .

ومن نماذج المعارضات الرائعة مرثية لمحمود عارف قد أنشأها في رثاء صديقه الشاعر (أحمد القنديل) حيث عارض فيها قصيدة أحمد شوقي في رثاء حافظ

---

(١) الطلائع : أحمد جمال ، ط١ ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٤٧م) ، ص٣٧ .

(٢) الشعر الحديث في الحجاز : عبد الرحيم أبو بكر ، (الرياض ، دار المريخ) ، (د.ت) ص٢٢٢ .

(٣) المعارضات في الشعر العربي : محمد بن حسين ، ط٢ ، (الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢١هـ) ص٩٧ .

إبراهيم ، وقد ختم محمود عارف قصيدته بيت شوقي الشهير :

قـد كنـت أوثـر أن تقـول رثـائي   يـا منصـف الموتى مـن الأحيـاء [١]

وتبرز تقنية المعارضة في جعل هذا البيت خاتمة للمرثية على حين ورد في القصيدة المعارضة مطلعا ، لتكون هذه الخاتمة عاكسة معنى الحب الصادق والوفاء المخلص للصديق الراحل ، حيث تبقى محاولة افتداء الراحل أمنية عقيمه في نفس الشاعر إلى الأبد ، حين أصبح وقوعها من المحال ولكنها قد تركت لوعة صادقة وحزنا عميقا لدى ذلك الصديق الوفي ، وكما أن حافظ إبراهيم قد حفل ديوانه بالعديد من المراثي الزاخرة التي تتجاوز ما يزيد على ربع الديوان ، فكذلك نجد أن ديوان أحمد قنديل (الأصداف) قد شغل فيه الرثاء ما يزيد على نصف الديوان، ومن هنا فقد كان جميلا التفات الشاعرين (شوقي ومحمود عارف) إلى هذا المعنى (منصف الموتى من الأحياء) والذي كشفه وخلد قصيدته الشطر الثاني من بيت التناص .

وقد حفل الرثاء السعودي بالكثير من هذه المعارضات التي قد لا يتأتى حصرها ولكن لعل أبرز نماذجها يوجد عند فؤاد شاكر والغزاوي ومحمد بن بليهد وعبد الله بن خميس وعبد المحسن حليت ، وغازي القصيبي ، وعبد الله الحميد .. وغيرهم كثير .

وأحيانا قد يتمثل التناص في غير المعارضات كالتضمين والاقتباس، ومن هذا قول عبد الرحمن آل عبد الكريم في رثاء أحد أصدقائه :

(تعـب كلهـا الحيـاة فمـا أعـ   ـجب إلا من) حائد [٢] عن مفيد [٣]

فهو مأخوذ من بيت أبي العلاء المعري الشهير :

تعـب كلـها الحيـاة فمـا أعـ   ـجب إلا مـن راغـب في ازديـاد

---

(١) ديوان أحمد شوقي : أحمد شوقي ، ص١٠٥ .

(٢) الحائد بمعنى المبتعد ، وحاد عن الشيء ابتعد عنه وجافاه .

(٣) خلجات قلب : عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ص٣١ .

وقد حصر الشاعر ما أخذه من بيت المعري بين قوسين للإشارة إلى ذلك التناص، كما أن معنى البيت وصياغته قد أغرته بأخذه والاستفادة منه لتناسب ذلك مع الهدف والموضوع في مرثية الشاعر لأبيه ، لاسيما وبيت المعري قد ورد أيضا في إحدى مراثيه التي قد شكلت أنموذجا فريدا في نزعتها الفلسفية تجاه قضية الموت والحياة.

وإذا كانت قضية الموضوع وسيرورة البيت وشهرته في ذلك الموضوع مغرية في أخذه ومحاكاته فإنه لا ينبغي أن يكون ذلك الأخذ أو التناص غير محتفل بإضافة أو تجديد أو تحوير ، وإذا وجد هذا الأخير فإن التناص يصبح قيمة جمالية في النص الجديد بل إنه تتضاعف دلالته ، ويكمن التضاعف في وجود دلالتين متوازيتين تستقبلهما ذاكرة المتلقي ، الأولى قديمة والأخرى جديدة طارئة ، ومن توازن الدلالتين والموازنة بينهما تنبثق جمالية التذوق الأدبي والاستفادة المعرفية ، وهنا يتقرر في كلا النصين (القديم والجديد) اليقين بأن الحياة تعب كلها ويتعجب القديم من (راغب في ازدياد) على حين يتعجب الجديد من (حائد عن مفيد) ، وتتوافق الجملتان في الصياغة والتركيب ، واسم الفاعل (راغب) يتضاد في معناه مع (حائد) فالرغبة والحياد متضادان ، فعلى حين يكون الإنسان في البيت القديم راغبا في الازدياد من الدنيا (التعب) فإنه في النص الجديد يحيد ذلك الإنسان ـ أيضا ـ عن ما يفيده في هذه الحياة من الإيمان والعمل الصالح والسعي في العبادة والطاعة ، وبهذا يتضح أن الجملة الجديدة (حائد عن مفيد) تتضمن نوعا من الاحتراس والاستدراك ، وأن الحياة ليست تعبا على الإطلاق بل إنها قد تكون ميدانا للخير والعمل الصالح .

ومن التناص الأدبي الذي قد احتوى على جمالية فنية ما قاله حسين العروي في رثاء الشهيدة الكويتية (سارة العتيبية) :

إذا القوم قالوا .. ؟ لم يكن ــ ثم ــ غيرنا شهامة بيد تسفح القوم سجدا [١]

حيث يتناص هذا البيت مع ما قاله طرفة بن العبد في معلقته :

إذا القـوم قـالوا مـن فتـى خلـت أنـني دعيـت فلـم أكسـل ولم أتبـلد [٢]

وتقوم جمالية التناص على أساس المفارقة بين المذكر والمؤنث ، فالبيت التراثي كان على لسان الرجل المعتد بقوته وفروسيته ، أما البيت الجديد فهو على لسان المرأة التي قد اقتحمت معسكر أولئك الجنود الغازين لتقتل عددا منهم انتقاما لوطنها وأهلها ثم تدفع بنفسها ضحية في سبيل ذلك المجد والفدائية الرائعة ، ونلاحظ تركيز الشاعر في البيت على إبراز الحذف واضعا النقط مكانه ، ليشير بذلك إلى حذف (من فتى) وكأنه قد حل مكانه (من فتاة) على حين يتم نسخ وحذف المذكر قصدا للإشادة بالمؤنث (الأنموذج الفريد)، وكأن في ذلك إيحاء بنقد الرجل العربي المعاصر الذي قد تقاعس عن بعض مهامه وواجباته .

وقد يحدث التناص مع القصص التاريخية التي جرت على نمط المثال والقول السائر في حياة الناس ، ومن هذا قول عبد الرحمن العشماوي :

أولست تسمع ألف تصريح ولم تفرح مسامعنا بقول ((حذام)) ؟! [٣]

حيث قد صار مثلا سائرا بين الناس أن الصدق ما قالته حذام نسبة إلى البيت التراثي المعروف في هذا المجال وقصته المرافقة .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ١:٢٠٩

(٢) ديوان طرفة بن العبد : طرفة بن العبد ، ص١٥٣

(٣) جولة في عربات الحزن : عبد الرحمن العشماوي ، ص٩

٣- المستوى الدلالي

اللغة بطبيعتها الأولى تتميز بأنها دلالية بحتة ، يتميز فيها (المدلول) الذي هو الموجود الخارجي ، و (الدال) الذي هو الكلمة الرامزة والمشيرة إلى ذلك المدلول ، و(الدلالة) التي هي الصورة الذهنية المركبة من تمثل الدال والمدلول ، واللغة بهذا المفهوم ذات وظيفة إيصالية وموقف دلالي مجرد ، ولكن هذا المفهوم لا يمكن أن يكون هدف الفن وغايته ، ففي الفن يستحيل هذا الموقف الإيصالي إلى موقف تشكيلي ((وقد حمل الشعر عبء هذا التحول الخارق في اللغة من الوضعية الإشارية إلى الوضعية التشكيلية لأن الشاعر ظل يتعامل مع اللغة لا لكي ينفذ من خلالها إلى شيء غير اللغة ، ولكن ليبحث عنها فيها ، لكي يشكل منها عالمه الجمالي ، ولكي يحيلها من بناء مسكون بغيره إلى بناء مسكون بذاته .. فالموقف التشكيلي المجرد خاصية اللغة الشاعرة))[1].

((فالشعر إذن يحيل مفردات اللغة إلى كائنات حية جائشة بكثير من المعطيات .. ربما تكون هذه المفردات (في غير الشعر) لا تدل على أبعد من مجرد معانيها القاموسية المحددة))[2] ، والكلمة في مفهومها اللغوي العام ، تختلف عن الكلمة عنصرا في القصيدة الشعرية ، وأمام هذا التفهم للمادة اللغوية في البناء الشعري بدأ النقد الأدبي يمارس دوره في التنظير والتقنين ، ثم حصلت - كما هي العادة - قضية التدرج في الاصطلاح النقدي ، والتعددية والاختلاف في مسميات ذلك المصطلح ، فمن اللغة الشاعرية أو شعرية اللغة ، إلى الدلالة المكتسبة أو الأسلبة الرمزية ، ((أي دلالة الكلمة التي - إلى جانب ذاكرتها - اشتملت على ذاكرة جديدة غير مألوفة ، وهذا يصير

---

(١) أصول الأنواع الأدبية : محمد العزب ، ص١٠١ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٠١ .

في معناه الأبعد المتطور ما يسمى بـ (الرمز) أو (الكلمة الرمزية) أو (المجازية) فهي لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شيء آخر ، مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية لتتخطاها ، وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين الرمز (اللفظة) والموضوع (المعنى) عنها في مستوى (الدلالة العادية) لأن الأشياء تتداخل وتتواتر على غير ما هو مصطلح عليه ، إنها بذلك خرق للمألوف والسائد ، ويعني هذا تأسيس منظومة جديدة دلالية في بنية اللغة ، تتخطى مقدرتها العادية المعروفة هنا بشكل خاص ، يبدأ الفن وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة)) [1] ومن الدلالة المكتسبة ـ أخيرا ـ إلى الانحراف أو الانزياح الأسلوبي ، وفي هذا المصطلح تتشعب الآراء وتتعدد التوجهات بين موسّع ومضيّق ، حتى نجد من يعرف الانحراف ((بأنه الأسلوب .. والأسلوب كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية ، إنه انزياح بالنسبة إلى أي معيار ، والانزياح مفهوم واسع جدا)) [2] ، ويرى شكري عياد أنه لا يوجد قانون ثابت للانحراف ؛ مما يبيح لكل شاعر ، أو ناقد أن يضع ، أو يفترض قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام فيه قادرا على التوصيل [3] ، فالشعر ((مرسلة تحتوى عناصر المرسلة النثرية ـ من لغة وكلام وفكر (مادة) ـ ولكنها تنحرف عنها لتصير تعبيرا مرتبطا بتنظيم معقد ، ظاهر أو غير ظاهر ، يغاير تنظيم النثر المباشر ، ويتميز عنه بتخطي المعنى الوضعي للكلمة ، ويخلق ذاكرة جديدة لها غير ذاكرتها المعهودة ، ولهذا خصصنا الشعر بالانحراف ، أي أن المرسلة الشعرية عادة لا تكون

---

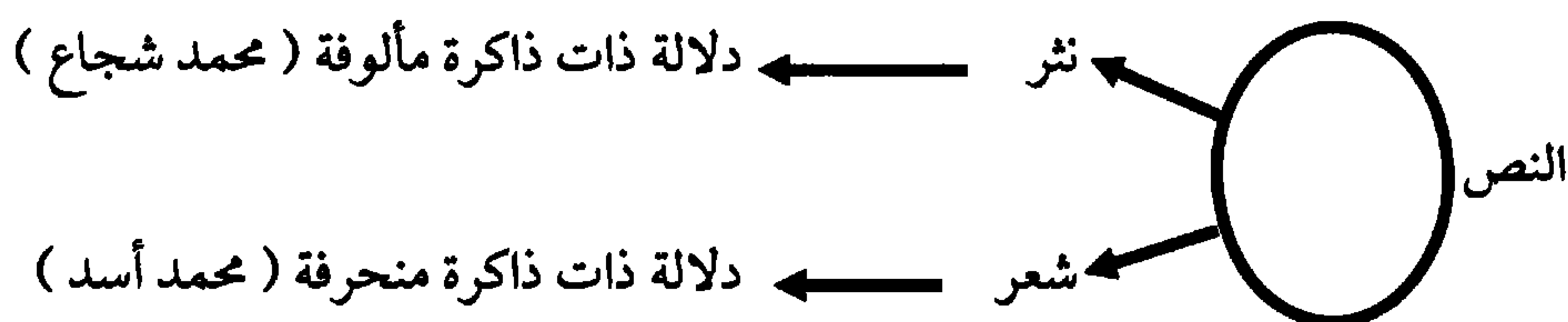
(١) من الصورة إلى الفضاء الشعري ، ديزيره سقال ، ط١ ، (بيروت ، دار الفكر اللبناني ،١٩٩٣م) ، ص٣٨ .

(٢) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : د. فتحي أبو مراد ، ص١٢٥ .

(٣) انظر : مدخل إلى علم الأسلوب : شكري عياد ، ص٤٦ .

عادية بل جديدة في إيصالها وفي نوع توجيهها إلى المرسل إليه ، وهذا ما أشار إليه فاليري بقوله : إن الانحراف الكلامي يقف ضد التطابق الكلامي)) [1] .

وعلى هذا الأساس القائم على التوسع في مفهوم الانحراف سيكون تركيزنا ليكون ـ الانحراف ـ قائما على التقابل مع المبحث السابق (المعجم أو الدلالة الوضعية)، وبهذا التوسع سنستطيع إدخال الكثير من التقنيات الجمالية والأسس الفنية في بناء النص الإبداعي كالمجاز والاستعارة ، والإيحاء ، والاختيار والعدول ، والتناص أو استلهام التراث وتراسل الحواس ... إلخ .



وقد يزيد الانحراف الشعري ويتناقص ، ويرجع ذلك إلى أمور كثيرة يحكمها نوع الانحراف أو درجته الفنية ، وقد يشارك المتلقي والناقد وقبل ذلك الذات المبدعة في درجة الانحراف إضافة إلى مدى تألق التقنية الجمالية المستخدمة فيه ودرجة توهجها وإشعاعها ..

أ) المعجم الرثائي

إذا أردنا أن نكشف عن أي موضوع أدبي وأن نتعمق فيه فإنه ينبغي البحث أولا عن تلك الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها ، فالكلمات تترجم الواقع والهدف ، وهذه الأهمية للكلمات في العمل الشعري تقتضي القيام بدراسة خاصة للمعجم

---

(١) من الصورة إلى الفضاء الشعري : د. ديزيره سقال ، ص٦٢ .

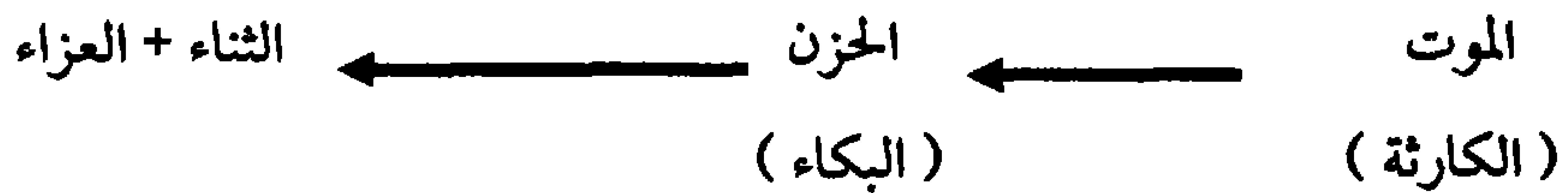
الشعري في ذلك الموضوع ، يركز فيها على الكلمات المفردة ودلالتها المعجمية أو الحرفية الأولية ، فأول حدود تأويل النص هو المعنى الحرفي ، ودراسة المعجم - كما يرى محمد مفتاح - تسهم في تحديد هوية النص ، وخاصة عند دراسته دراسة دلالية ((فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشعر الصوفي معجمه ، وللمدحي معجمه ، وللخمري معجمه ، .. فالمعجم ، لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغة الشعراء والعصر ، ولكنه المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها))[1] .

ولكل معجم حقول دلالية أولية أو أساسية ، ومعنى أوليتها هنا هو توافرها في هذا المعجم وأثرة ظهورها فيه أكثر من المعاجم الأخرى التي توازيه أو تتقابل معه كالمعجم الغزلي أو المعجم الفخري .. إلخ ، أما الحقول الثانوية فهي موجودة - حتما - وبارزة في ثنايا هذا المعجم ولكنها لن يكون لها حضور الحقول الدلالية الأولية ، بل إنها قد تتساوى في جميع المعاجم ومن هذه الحقول - للتمثيل فقط - حقل الحواس وحقل الألوان وحقل النبات وحقل الزمان وحقل المكان .. إلخ ، وعليه فإن دراسة المعجم الشعري ينبغي أن تصب اهتمامها على الحقول الدلالية الأولية وتستخلص أبرز مفردات تلك الحقول وتدرس خصائصها ونماذجها وإحصائياتها ، غير أن مسألة الإحصاء قد تكون مثمرة ومفيدة حينما تتميز المادة الإبداعية بالمحدودية الكمية كأن تكون الدراسة في نص واحد أو ديوان شاعر محدد أو تقوم على أسلوب الموازنة والمقاربة بين عدد من النصوص ، وفي هذه الحال سيكون الإحصاء مفيدا إلى حد كبير في إبراز نتائج مثمرة في تلك الدراسات ، أما عندما تكون الدراسة مسحية شاملة فإن

---

(١) تحليل الخطاب الشعري : محمد مفتاح ، (الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٦م) ص٥٨ .

الإحصاء سيفقد أهميته لصعوبة القيام به وعدم الخروج بنتائج دقيقة وشاملة ، ولهذا السبب فإننا سنتناول هذه الحقول الأولية بدراسة أنموذجية وصفية ولأن الدراسة تتناول فنا محددا فإنه ينبغي تحليل مكونات الرثاء الأولية ، وهي أسبابه ونتائجه أو المدخلات والمخرجات ، وما يقع بين هذين القطبين من الموصلات والوسائل ، فالموقف الرثائي تكون المقدمة فيه ـ دائما ـ أو السبب الأول له الموت ، أو ما يقوم مقامه من الكوارث والنوازل العامة ، ونتيجة هذه المقدمة أو مخرجاتها تكون في البكاء والأسى والثناء والعزاء على تفاوت في نسبة الوجود بين هذه الأشياء ، ويرجع هذا التفاوت إلى الاختلاف في الموقف الرثائي ودرجة تأثيره والاختلاف في درجة التجربة الشعرية ومدى تأثرها ومجالات انطلاقها ، وقد يوضح هذا الأمر التخطيط الدلالي الآتي :



فموت العزيز وفقد المحبوب أو الكارثة المدمرة والنازلة العامة سبب للبكاء والحزن وتذراف الدموع ، وفي هذه المرحلة من الموقف الرثائي تنفعل العاطفة وتسيطر على المقام وتتأرجح بين المبالغة والمعقول ، ثم بعد الاستغراق العاطفي تثوب النفس إلى رشدها وترجع إلى العقل والمنطق فتبدأ بذكريات الماضي وتأمله والإشادة به ، وذكر مآثر المفقودين ورصد إنجازهم ، وكأن في هذا الثناء ما يشبه المعادل الموضوعي للفاجعة وتبعاتها من البكاء والأحزان ، ثم أخيرا تأتي نهاية الموقف محملة بالتعزية والدعاء كحق إنساني وواجب أخوي هو أقل ما تقدمه الذات الباكية المتأثرة ، وعلى هذا التحليل الموضوعي لموقف الرثاء في أغلب أشكاله فإنه من الممكن تحديد الحقول الدلالية الأساسية في ذلك الموقف بأربعة أمور هي : (الموت ، الحزن ، الثناء والعزاء) .

١- حقل الموت

يحتل هذا الحقل المرتبة الأولى ، ومن أبرز مفرداته (موت ، غياب ، رحيل ، فقد ، قبر ، القتل ، الشهادة ، الكفن ، الردى ، النكبة ، ذوت ، غار ، الخطب ، صريع ، الاختفاء ، القضاء ، القدر ، الصدمة ، نهاية ، مصير ، ثواء ، ضريح ، عظام ، احتضار ، هدم ، خراب ، منية ، أجل ، نعش ، صاعقة ، عنف ، سقوط ، حطام ، حِمام ، حتف ، مصاب ، وداع ، تشييع) ، ومن النماذج التي قد زخر تكوينها اللفظي بمفردات هذا الحقل قول عبد الله الزيد في رثاء والدته :

الآن . .
يا بيتا تدار به الفجيعة . .
مثلما لو لم نذق طعم الفراق ..
ولم نفق
وعلى مسامعنا نعي النار .
زلزل منه منكفئ الشعور (١)

فألفاظ النص تصور مجتمعة الموت ويؤكده كل لفظ من تلك الألفاظ .

٢- حقل الحزن

وأبرز مفرداته وأكثرها ورودا (بكاء ، صمت ، دموع ، ذعر ، كآبة ، خوف ، نحيب ، روع ، الأسى ، التمزيق ، العصر ، الرمي ، الدم ، الاعتبار ، نسيان ، عموم ، أوجاع ، يأس ، ندم ، أنين ، جراح ، لهف ، سخط ، جزع ، فجأة ، كتمان ، شكوى ، حسرة ، قلق ، أرق ، ظلام ، السأم ، الخشوع ، العذاب ،

---

(١) انبسطت أكف الرفاق بقي الحجر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ، ط١ (الرياض ، دار المفردات ، ١٤٢٠هـ) ، ص١٣ .

المرارة ، النوح ، التنهد ، سقم ، معاناة ، مأساة ، وجد ، حنين) ومن نماذج هذا الحقل قول محمد بن علي السنوسي :

قيل لي مات بامهير فصبرا فاستطار الفؤاد حزنا وذعرا
راعني روعة كأني لم أسـ ـمع بميت ولم أزر قط قبرا
واستفاض الأسى يمزّق أحشا ئي وروحي ويعصر القلب عصرا [1]

فالأسى والحزن والذعر والروعة وعصر القلب .. كلها مفردات لحقل الحزن .

٣- حقل الثناء

وهذا الحقل يتداخل في أغلب مفرداته مع معجم المدح لأنه ثناء على الموتى وإشادة بهم ، وأكثر مفرداته (حياة ، سيد ، شفاء ، طبيب ، حبيب ، فخر ، صديقي ، إخاء ، منهل ، إنجاز ، ماضي ، المعالي ، تاريخ ، مجد ، وفاء ، نجاح ، كرم ، ابتسام ، صدق ، إيمان ، رعاية ، البناء ، التقى ، الإمام ، فداء ، مستعصم ، كنوز ، ثراء ، ينبوع ، شهد ، أمين ، العزة ، السجايا ، الذكر ، الفريد ، الطموح ، ...) ومن نماذجه قول علي النعمي :

تعزينا خلالك والسجايا وما خلفت من ذكر عِذاب
فقول صادق ، ووفاء وعد وإيثار وقصد في الخطاب
فريد في طموحك للمعالي فريد في اعتدادك للصعاب [2]

٤- حقل العزاء والدعاء

وأبرز مفردات هذا الحقل : (الصبر ، اليقين ، عزاء ، الجنة ، دعاء ، رحمة ، رجاء ، صلاة ، سلام ، حق ، هناء ، سلوان ، جزاء ، مثوبة ، الإيمان ، الخلود ،

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد بن علي السنوسي ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي) ، (د.ت) ، ص٢٨٥ .

(٢) جراح قلب : على النعمي ، ص١٧١ .

الثقة ، النصر ، اخلف ، اجعل ، رحماك ، موعد ، بشرى ، احتساب ، فداء ، نفحة ، سابغ ، خير ، مآل ، عطاء ، فرحة ، ظل ، نور ، فضل ، ..) ومن نماذجه قول محمد سراج خراز في رثاء أبيه :

حنانيك ربي فاحبه منك رحمة وعفوا فأنت المنعم الواسع الندى
وأبدله من تلك الحياة وبؤسها حياة يرى فيها النعيم المخلدا [1]

حيث يزخر البيتان بألفاظ الدعاء والتعزية التي تعكس إحساسا قويا بالطمأنينة والرضا لدى الشاعر المؤمن بقضاء الله وقدره .

ب) الانحراف والاختيار

المبدع أو الكاتب يلجأ - أحيانا - إلى اختيار بعض المفردات.والعدول عما سواها، مع أن المعدول عنه قد يكون أكثر شهرة ودلالة في حقله المعجمي على المعنى المقصود ، ولكن هذا الاختيار يكون له إيحاء خاص يرفع من المستوى الإبداعي ويكسبه نزعة جمالية خاصة ، وقد يبلغ الاختيار مداه الجمالي حينما يعمد المبدع إلى اختيار اللفظة المضادة ومن هذا اختيار لفظة (الصمت) والعدول عن النطق أو الكلام أو الصياح .. إلخ عند حدوث الموت وسماع نبأ النعي أو عند تذكر الميت ، فهذا المقام في الحياة الواقعية ومقتضى المنطق أن ما يناسبه هو البكاء أو رفع الصوت بالعويل والنياحة أو ما يلي هذا من التفجع بالكلام والشكوى ونحو ذلك .. ، ولكن الشعراء في إبداعهم وجدوا أن الصمت في تضاده مع هذه المعاني يكون أكثر إيحاء وإلماعا إلى هول المقام وقوة الفاجعة .. فهذا محمود عارف يقول في إحدى مراثيه :

---

(١) غناء وشجن : محمد سراج خراز ، ص١٢٣ .

ونعاه ((رياض)) و ((الموجى)) صمتا فـإذا الصـمت للبكـاء شـعار [١]

وكما أن الصمت شعار البكاء فهو عند عبد الله الرشيد بوح وتكلم ، ولكنه في هذه المرة بوح على لسان المرثي ، وذلك حينما وقف الشاعر على قبر ابن عمه :

وقفـت حـذاءه ، والحـزن رابٍ يراودنـي ، ويمعـن في اجتيـاحي

فحـدثني ولم ينـبس بحـرف حـديثا ، دونـه خطـب الفصـاح

وأفصـح _ صـامتا _ والصـمت بـوح يهـون إزاءه لَجَـبُ التلاحـي [٢]

ونجد التركيز على إعطاء الصمت دلالة البوح والتفجع وإخراج المكنون من خلال التكرار المعنوي واللفظي (أفصح صامتا ، الصمت بوح) .

وفي مقام آخر نجد هيام حماد في رثاء أبيها وقد غزا الصمت حيرتها وقلقها إزاء ذلك الموقف العصيب ..

وأدمعي تفر من أجفانها

والصمت يغزو حيرتي ..

.. والخوف يدنو من خبايا أنّتي [٣]

فالصمت في جميع هذه النماذج قد أخذ دلالة انحرافية فأصبح يوحي بمعاني البكاء والحزن والتفجع الشديد ، وقد حل محل الكلام والصياح أو العويل الشديد الذي قد ألفت الأذان سماعه في مثل هذه المواقف ، وقد يكون مرد هذه الدلالة المنحرفة إلى عجز الكلام عن نقل الأحزان والتعبير عنها - بل إن هذا ما تضمنته وأشارت إليه النصوص السابقة - كما أن الصمت حالة نفسية تصيب الإنسان عند الهلع الشديد والمفاجأة القوية فينخرس لسانه ويعجز عن التكلم والإفاضة بما لديه ،

---

(١) ترانيم الليل : محمود عارف ، ٤٣٨:٢ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص١٠٣ .

(٣) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ط١ (جدة ، مطابع المدينة ، ١٤٠٧ هـ) ، ص١٩ .

وهذا الانحراف بصورته الشاملة ؛ أو الاختيار بصورته المجتزأة يعد من أعلى درجات الانحراف الدلالي ، لأن المبدع فيه يختار للمعنى ما يتضاد مع مدلوله الأساس وليس ما يوازيه أو يشاركه في تلك الدلالة ، وبهذا الانحراف يكتسب النص جمالية دلالية متألقة تحس بها الذائقة عندما تستكمل سياق الجملة المستقبلية.

أما الانحراف إلى ما يوازي اللفظ أو يشاركه دلالته فهو كثير جدا ، وهو الذي قد لا يدركه المتلقي لأول وهلة ، ولكن عنصر المفاجأة فيه أحيانا قد يبعث على مزيد من التروي والمراجعة من قبل المستمع ، ومن نماذجه قول أحمد قنديل :

وما النفس إلا في الحياة وديعة   ترد ودار الخلد أكرم مرتع [1]

حيث إنه قد اختار لفظة (الثرى) وعدل عن التراب ، القبر ، اللحد ... إلخ ، وذلك لما توحي به (الثرى) من دلالة الحياة والارتواء فكأن ذلك القبر أو التراب قد أصبح نديا بالماء والحياة بعد مجيء الميت إليه ، أو أن الميت في هذا التراب يعيش حياة هانئة رغيدة بما أنعم الله عليه من الثواب والمغفرة ، وهذه المعاني أو ما يدور في فلكها قد تأصلت في النفس الإنسانية منذ القدم ، ولذا نجدهم يسألون لقبور موتاهم نزول الغيب وأن تعلها السماء بالماء الصيب ... ، فيشعرون بأن في ذلك سعادة وهناء للميت.. ، وإضافة لما سبق فإن هذا الأمر قد يكون منبعثا من إحساس نفسي خالص مرده إلى عدم نسيان الموتى واستشعار حياتهم وكما أن الاستسقاء وطلب نزول الغيب والفرح به مطلب الأحياء فكذلك الحال إزاء الأموات ومن هنا فإن الانحراف إلى لفظة الثرى سيكون أكثر إيحاء وأجمل قصدا من استخدام التراب أو ما سواها من الألفاظ المتوازية معها ، وتزداد جمالية هذا الاختيار حينما يبرز اختياره بصورة أكبر عند الغزاوي في رثائه لفؤاد الخطيب .. حين قال :

---

(١) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٢١٠ .

سقى ثراك على (لبنان) كل غد (ماء السما) يروي السهل والأكما (١)

حيث يطلب السقيا لثرى المرثي مع أن الثرى في أصله التراب المتشبع بالماء ، ولكنه آثر اختيار اللفظة على ما سواها ليبعد صفة العطش أو اليبس عن تراب ذلك القبر .

ومن الاختيار الدقة في موضع الاستخدام للفظة في حال إفرادها وجمعها ، حيث إن المفرد قد يوحي بما لا يستطيع أن يوحي به الجمع في موضع دون آخر والعكس صحيح ـ أيضاً ـ ومن أمثلة هذا قول محمد بن حسين في رثاء والده :

وناحت على أدواحنا بعد شدوها مطوقة كانت على دوحنا تشدو (٢)

حيث استخدم الدوح مفردا وجمعا في شطري البيت ولأن المفرد يوحي بالتفرد والتوحد فقد استخدمه في التعبير عن الماضي حينما كانت المطوقة تشدو على دوحهم ولم يستخدم صيغة الجمع لأن ذلك يوحي بالتوحد في الماضي بينه وبين والده ، ولكنه حينما فارقه والده ورحل عنه يستبدل ذلك بصيغة الجمع (ناحت على أدواحنا) لتدل على التعدد والتفرق والاختلاف ، فكأنها بذلك تشعر بتفرق الشمل وابتعاد الأحبة ومن هنا أتى التعدد والكثرة في الدوح ، كما أن هذا المعنى قد يتآزر معه في المنطق معنى آخر وهو أن الأب عمود الأسرة وولي أمرها وجماع أفرادها ولكنه وبرحيله وفقدانه قد تتفرق هذه الأسرة ويتحد كل فرد بجميع ما له ، ومثل هذا التفرق وإن لم يكن خلافا أسريا إلا أنه قد تفرضه نمطية الحياة المتمثلة في نمو تلك الأسرة وزيادة أفرادها . وأمام هذا الإدراك لتلك المضامين فإننا سنحس بجمالية الاستخدام الموضعي لمفرد وجمع اللفظة السابقة عند ابن حسين وما يمتلئ به ذلك الاستخدام من إشعاع وإيحاء.

---

(١) مجلة قريش : العدد (٨٥٠) ، ص٢٣ .

(٢) الديوان المخطوط (هوامش الذات) : محمد بن حسين .

وكما تبرز جماليات الانحراف الشعري عند استخدام اللفظة في حالتي جمعها وإفرادها فإنها قد تبرز عند العدول عن اللفظ المضاد في حالة الطباق البلاغي واختيار لفظ آخر لما في الأخير من إيحاء وإشعاع لا يتحقق عند استخدام الأول أو الأصل، ومن هذا قول عبد الله الرشيد:

هـــي الأيـــام : مـــيلاد فمـــوت وفيمـا بـين ذيـن رحـى الكفـاح [1]

حيث اختيار لفظة (ميلاد) لتتضاد مع (موت) مع أن الشائع والمشهور وقوع الطباق بين (حياة وموت) ولكن الشاعر قد قصد اختيار ما ذهب إليه ليوضح للمتلقي أن المقابلة الشائعة بين الناس يشوبها شيء من الخطأ الدلالي ، فالموت هو ساعة انتزاع الروح ومفارقة الحياة ، وهذه اللفظة لا تدل على فترة زمانية طويلة تتماثل مع الحياة بمفهومها الواسع ، ولكن الأنسب للتقابل مع الحياة هو الحياة البرزخية أو الآخرة ، أما الموت فالأنسب والأقرب أن يكون متقابلا مع الميلاد ، حيث إن الأخير يمثل الساعة الأولى من الدخول إلى الحياة أو الدنيا والأول يمثل ساعة الخروج منها أو مفارقتها ، على أن لفظة (حي) يصح مقابلتها مع ميت ويتناسب هذا التقابل مع مدلول اللفظين، ولكنه في الوقت نفسه لا يتناسب فيما بين مصدري اللفظين (حياة ، موت) وقد فاجأ الشاعر المستمع بهذا الانحراف الدلالي القائم على الطباق فأحدث هذا الاختيار تقنية جمالية زاد من توهجها ما جاء في الشطر الثاني من البيت (وفيما بين ذين رحى الكفاح) وما بينهما هو الحياة بمتاعبها وأدوائها ، وكأن هذا الشطر يوحي بعدم صحة الطباق بين (حياة ، موت) وصحته عند استبدال الحياة بلفظة الميلاد .

ومن نماذج الانحراف الدلالي استخدام اللفظة في مقام لا يتناسب معها في الأصل ؛ ولكنها يؤتى بها لترمز إلى أشياء أخرى قد لا يدركها المستمع أو المتلقي إلا

---

(١) خاتمة البروق : عبد الله الرشيد ، ص١٠٤ .

بعد مزيد فحص وتأمل ، وهذا النوع من الانحراف يكون أعمق في الرمزية والإيحاء ولكنه قد يصعب أحيانا ـ إدراكه أو تذوق جماليته مباشرة ، ومن ذلك قول حسين العروي في مرثية له بعنوان (سارة العتيبية) وقد قالها في إحدى النساء الكويتيات وقد قتلها أفراد من الجيش العراقي إبان الغزو الغاشم على دولة الكويت :

صرخت بوجه الريح ، هم سرقوا فمي وحاولت أمحو ـ خشية الآزف ـ الغدا (١)

فلفظة (سرقوا) هنا قد جعلت بنية الانحراف تسود مضمون البيت ، فعطلت عملية التوصيل العادية ، وحولت الدوال إلى علامات مؤشرة على غياب معنوي ، يجهد المتلقي مخيلته في سبيل استدعائه والبحث عنه ، فالأصل والمتوقع أن يقول الشاعر (قطعوا فمي) أو ضربوه أو أدموه أو رموه .. إلخ ولكنه انحرف إلى (سرقوا فمي) ، وهنا يستجدي التعبير ذهن المتلقي للبحث عن جمالية هذا الانحراف فيجد أن فم الشهيدة منبع الصدق وقول الحق وبراءة المسلم المظلوم المضطهد ، ولكونه كذلك فهو شيء ثمين وعظيم القيمة ، والسرقة بالتالي إنما تكون للثمين والنفيس من الأشياء.

ويبرز مستوى آخر من الإدراك المعنوي يشير إلى أن السرقة عمل إجرامي ، والسارق مجرم حقير ، يعتدي على حقوق الغير خلسة وظلما ، فهو حقير دنيء قد تحلل من المثالية والنبل ، ولذا ورد الضمير (واو الجماعة) فاعلا متصلا بذلك الفاعل ليكون دالا على حقارة المعتدي وإجرامه وظلمه ، وقد تتجاوز التصورات كل هذه الأشياء لتكون جملة (سرقوا فمي) كناية عن تقبيلها من قبل الأعداء أو انتهاك عرضها .. أو غيره من الدوال القريبة من ذلك ، وهكذا نشاهد منح الانحراف الشعري تكثيفا معنويا تتبلور جماليته في ما ينطوي عليه من تأمل ووقوف يفرضه ذلك الخطاب على المتلقي بجميع مستوياته .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ط١ ، (المدينة المنورة ، نادي المدينة الأدبي ، ١٤٢٢هـ) ٢١٠/١ .

ويقترب من الانحراف عن الشائع والمعيار الانحراف من الصحيح إلى الخطأ، ولكن هذا النوع من الانحراف يحتاج إلى تحقيق الجمالية الفنية وبروزها فيه وإلا عد خطأ وقصورا إبداعيا ، والغالب في مثل هذه الانحرافات أن يكون المعيار القواعد الصرفية والنحوية والعروضية ، ومثل هذا الانحراف لا نجده كثيرا في الرثاء السعودي والشعر المعاصر عموما ، وقد يكون مرد ذلك إلى ما فيه من خطأ وخروج على الصحيح من قواعد وقوانين اللغة ، وهذا يقتضي أن تكون جمالية الانحراف متألقة في مستواها الفني وقوية البريق ، كما أن الإكثار منه سيحيل التجربة الإبداعية إلى فضاء واسع من العبثية وعدم الانضباط مما يفضي بها أخيرا إلى السذاجة والفوضوية ، ومن هنا كان ذلك سبب قلة هذا الانحراف ، ومن نماذج هذا قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه :

أحاط بي الشباب فلم أجده حبيب القلب ما بين الشباب (١)

حيث اختار (ما) مع أنها لغير العاقل وعدل عن (من) التي تستعمل للعاقل، فالصياغة اللغوية الصحيحة أن يقول (من بين الشباب) ، ولكنه استخدم (ما) ليتقابل ذلك مع إحساسه بفقد الابن وغيابه عن الوجود ، وقد أصبح بعيدا وغائبا لا يتأتى منه الجواب والسؤال والأخذ والعطاء، وبموته قد فقد صفة الأحياء أو العقلاء فأصبح كغير العاقل لا إدراك لديه ولا شعور ، وهنا ندرك من خلال هذا الانحراف الشعور الكبير بتفاقم مأساة الأب عند فقد ابنه الوحيد وقد استبطن في داخله إحساسا مؤلما مفاده موت الابن وفقده الحياة والعيش فيها كغيره من الشباب الموجودين أمام وحول الوالد الحزين ، وقد زاد من جمال هذا الانحراف وعاضده في تكثيف ذلك المضمون استخدامه لضمير الغائب (فلم أجده) بدلا من ضمير المتكلم ، فتحقق

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٣٠ .

بذلك تضاعف إحساسه بغياب الابن وبعده عنه ومن الانحراف إلى الخطأ - أيضا - قول أحمد باعطب في رثاء الملك فيصل :

فيصل لم يمت فما مات إسم تـوج المجـد بالسنى والسناء [١]

فالهمزة في لفظة (اسم) همزة وصل ولكنه حولها إلى همزة قطع وهذا التحويل ((من الظواهر التي أقر القدماء ورودها في الشعر على أنها ضرورة من ضروراته ، إلا أنها في عرف الدراسات الحديثة تعد من قبيل الوسائل الأسلوبية الهامة التي يلجأ إليها الشاعر لأغراض متعددة منها لفت النظر إلى أهمية الكلمة التي يتم فيها ذلك القطع ..))[٢] وتحويل همزة الوصل يعد من قبيل تحميل النطق طاقة لا يقدر عليها ، ولهذا يتوقف عند همزة الوصل المقطوعة ثم يبدأ من جديد وكأنه يبدأ في جملة جديدة غير الأولى ، وهذا ما يعطي الكلام الجديد ميزة وعناية ، فهو يريد أن يختص ما فيه همزة الوصل بمزيد عناية ، فيقطع الهمزة فيؤدي ذلك إلى صحة الوزن من جانب ويشير إلى موضع الاهتمام من جانب آخر فكأنه قطع ووصل في وقت واحد ، وهنا يكون للفظة (إسم) بهمزتها المقطوعة دلالة خاصة تختلف عن (اسم) ذات همزة الوصل التي تدل على كل الأسماء دون تمييز أو تفريق ، أما هنا وبوجود القطع فيصبح هناك تمييز لهذا الاسم وإفراد له عن غيره ليخصه بمزيد إكبار وإجلال ، ويبدو أن هذا التحويل قد نبع من حالة صوتية فسيولوجية تتعلق بجهاز النطق في الشاعر عند بناء قصيدته حيث نجده في بيت آخر من القصيدة يتكرر لديه هذا الانحراف فيقول :

---

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص٢٤٠ .

(٢) ظواهر نحوية في الشعر الحر : محمد حماسة عبد اللطيف ، ط١ (مصر ، مكتبة الخانجي ، د.ت) ص٩١ .

والمــــروءات والشــــهامات ثكلــــى قـــد تســـاوى نهارهـــا بالمســـاء
فقـــدت إبنهـــا الأبـــر بعصـــر أقفـــرت فيـــه ســـاحة الأوفيـــاء (١)

فلفظة (إبنها) هنا قد حدث معها مثل ما حدث مع لفظة (اسم) في البيت السابق من تحويل همزة الوصل إلى قطع فاكتسبت الدلالة الجمالية نفسها في البيت السابق والتي قد جاءت من الانحراف إلى الخطأ والعدول عن الصحيح في قوانين اللغة العربية .

وأحيانا يكون الانحراف إلى الخطأ نابع من إرادة شاعرية بحتة تحاول إبرازه والتأكيد عليه بكل ما تستطيع .. كما فعل علي عسيري في رثاء يد ابنته التي التهمها الماء الساخن حيث يقول :

هذا الجور العاصف يسكتني حتى أنطفئ
استحياءً .. . وجلاً و. .. وصفاقه ..
مشلول كبدي
يا كبدا يمشي ... ترمقني عيناه لوهني ..
لاسترخاء صمودي (٢)

ثم يشير في الهامش قائلاً : ((الصواب لغة : مشلولة كبدي . ويا كبدا تمشي .. ترمقني عيناها)) (٣) ليؤكد بذلك أنه قد أتى بالخطأ قاصدا وليؤكد أيضا أهمية هذا الخطأ في تكوين تجربته الإبداعية ، ولكنه في الوقت نفسه لم يفصح عن سبب هذا الانحراف أو يكشف ما دعاه إلى الإتيان به ، فجعل المتلقي يقف طويلا ليتأمل ويستكنه جماليات ذلك الانحراف ، وليحاول افتضاض أسراره دون تدخل أو إشارة من

---

(١) الروض الملتهب : أحمد سالم باعطب ، ص٢٣٩ .
(٢) شعراء من الجزيرة والخليج : محمد الفرج ، ص١١٦ .
(٣) شعراء من الجزيرة والخليج : محمد الفرج ، ص١١٦ .

المبدع ، والواقع أن المتأمل في هذا الانحراف قد يبقى أمامه حائرا قلقا لمدة طويلة ، ونحن لن نستطيع تذوق جمالية هذا الانحراف بتأويل الجازم المتيقن ؛ ولكننا قد نحاول إيجاد شيء يخمد قلقنا القرائي ولو لفترة تجعلنا نتجاوز هذا الجزء من النص دون تيه أو اضطراب ؛ مقتنعين بأننا قد نجد في يوم من الأيام تأويلات ستكون أفضل أو أكثر إبانة وأدق كشفا ، فالإبداع يكتسب سمة وشخصية جديدة في كل جيل ومع كل استقراء مستجد ، والذي يبدو لنا أن الشاعر وهو يكتب هذا الانحراف قد استلهم المقولة المشهورة (أطفالنا .. أكبادنا تمشي على الأرض) فالكبد هنا رمز لابنته ، والشلل مرض يصيب يد الإنسان ، وحيث إن يد ابنته قد احترقت فهو يراها كبدا مشلولة تمشي أمامه ، وقد آثر التذكير وعدل عن التأنيث في (مشلول ، يمشي ، عيناه) ليتغافل عن أنه يقصد ابنته ويورّي بغيرها كي يغفل عن إحساسه بالألم ويبتعد عن مأساته ولو تخيلا ، كما أنه لا يريد إسماع ابنته بهذا الوصف وإعلامها بحالتها التحولية الجديدة ، فالبنت هنا تختلف عن كل مرثي آخر لأنها باقية مدركة ، تحس وتسمع ما يقال ، وتشعر ما أصابها وتعلم به.

ج) اللغة اليومية

المبدع نتيجة لتكوينه الثقافي الجديد ـ مهما كان ارتباطه بالتراث ـ لا بد أن يثري لغته بالأساليب التي انبثقت عن الحياة المعاصرة ، ويدعم هذا التوجه نزعة الأدب المعاصر إلى الاهتمام بقضايا المجتمع والالتصاق بالمشاكل الجماعية ومحاولة التخلص من براثن الذاتية ووصمها بالأنانية والانطفاء ، فأصبح الكثير من المبدعين المتألقين يحاولون الاقتراب من المجتمع ، وأصبح ((من الأمور المؤكدة أن وعي الشاعر الجديد ، وموقفه الواقعي ، واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية ، والتصاقه الشديد بالقضايا التي تهم المجتمع ككل ، هيأه إلى الاقتراب من لغة الناس ، وتوظيفها

في القصيدة)) [1] ، ويضاف ـ في هذا المجال ـ إلى لغة الناس المتداولة والتي تنبثق عن حياتهم وشؤونهم اليومية .. يضاف إلى ذلك ((لغة العصر الأدبي الجديد ، الذي اتسعت فيه المفردة وتمكنت أن تكتسب مدلولات معاصرة ليست بعيدة جدا عن فهم الإنسان الذي لا يمتلك ثقافة لغوية عالية)) [2] ، ولأن قصيدة الرثاء غالبا لا يمكن أن يطغى فيها البعد الاجتماعي أو الإنساني على البعد الوجداني فإنها لن تكون أكثر استئثارا من غيرها بلغة الحياة اليومية أو المعاصرة ، ولهذا فإننا لا نجد هذه اللغة نمطا شائعا في القصيدة بكاملها أو جزءا كبيرا منها ولكننا قد نجدها في مفردة أو عدد من المفردات أو العبارات المحدودة في المرثية ، وغالب نماذج هذه اللغة مما شاع وكثر استعماله في اللهجة السعودية الدارجة ، فصار لذلك الشيوع والانتشار بريق دلالي قوي قد يغري المبدع به ويصرفه عما سواه ، ومن نماذج هذا قول عبد الله بن سالم الحميد في رثاء والده :

إذ قد فقدنا مرشدا وموجها   فقد الضرير المستجد ضياء
لولا التعشم في الإله وفضله   لفنيت حزنا أو هلكت شقاء [3]

والتعشم من الألفاظ التي يكثر تداولها في لغة المجتمع السعودي اليومية ؛ وتدل على الأمل الكبير ، وتعشم في فلان أي عقد عليه آمالا عظيمة .

ومن الألفاظ الأثيرة في الاستخدام المحلي كلمة (مسفهل) ويقصد بها الاستبشار والفرح حينما يبدو على وجه الإنسان فيوصف بالوجه المسفهل أو الرجل المسفهل ، وقد استخدم هذه الكلمة عبد الله الزيد في رثاء أحد أصدقائه :

---

(١) دير الملاك : محسن أطيمش ، ص١٧٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٧٤.

(٣) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص١٤ .

في أثير الإذاعة :
أغنية مرّة مشقيه ..
وعلى الشاشة ((المسفهلة)) قرب مدامعنا :
نشر مؤذية (١)

واللافت للانتباه هنا ما توافر من جماليات متعددة في هذا الاستخدام ، أولها وروده بأسلوب التشخيص ، فالمعتاد أن يكون (مسفهل) وصفا للإنسان وليس للأشياء الجامدة ، وثانيهما أنه قد أتى وصفا للفظة عصرية أيضاً ، وهي الشاشة ، حيث إنها من مكونات الأجهزة والمخترعات الحديثة ، وقد أصبحت دالا عصريا متحدد المراد ، ويستمر الشاعر برصد تلك المفارقة المحزنة بين ما يظهر على الشاشة وفي الإذاعة من دواعي اللهو والطرب كالغناء وبين ما يظهر فيهما من تأبين الميت وإعلان خبر وفاته ، فيقول بعد ذلك مباشرة :

والجريدة إذ نشرت خبر اللحظة الفاجعة..
نشرت قربه خبر العمر والليلة الرائعة.. (٢)

وكما أن الشاشة والإذاعة من الألفاظ العصرية فإن الجريدة هي الأخرى من حقل تلك السلسلة الطويلة من مخترعات ومستجدات الحياة المعاصرة ، وأمام هذا التكثيف لألفاظ العصر في هذا المقطع نجد أنفسنا بحاجة إلى التغلغل في فك شفرة هذا التكثيف ، وبتكرير النظر نلاحظ الشاعر يبرز بصورة الناقد الاجتماعي ، فيتبرم من غفلة أهل هذا العصر عن الموت وعدم اكتراثهم واتعاظهم به ، فالشاشة تبث الأغنية ثم خبر الوفاة ، والجريدة تنشر خبر الموت وبجواره خبر الزفاف ، ويبقى هذا المعنى

---

(١) في غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو كتاب الروح : عبد الله الزيد ، ص٥٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص٥٤ .

مستبطنا داخليا في ذات الشاعر إلى أن يفصح عنه بعد المقدمات السابقة بقوله فيما يعقبها :

والذين أهالوا عليك الحصى والتراب ..

عجلوا بالرجوع . .

وقد فتنوا بحديث الإياب . .

شُغلوا بلذيذ الرِّغاب (١)

فأصبح الموت أمرا عاديا لدى الناس يدفنون موتاهم ويتعجلون بالرجوع ليستأنفوا أعمالهم والسعي في ملذات الحياة دون أي شعور أو تأمل بذلك المصير المحتوم للجميع ، وهنا يصبح بإمكاننا إدراك جمالية المجيء بألفاظ الحياة المعاصرة ، فانتقاد أشياء الحياة المعاصرة (الشاشة ، الإذاعة ، الجريدة) بمفارقاتها السابقة إنما هو انتقاد لإنسان هذه الحياة المعاصرة ، وبالتالي فإن نقد المخترَع يسوق إلى الهدف المهم وهو انتقاد المخترِع (الإنسان المعاصر).

وكما أن الزيد قد شخص شيئا من مراسيم النعي والعزاء في الحياة المعاصرة فقد فعل ذلك القصيبي بأسلوب أكثر تفصيلا وبيانا ومستخدما كذلك عددا من ألفاظ العصر المستجدة (الفاكسات ، التعازي الهاتفية ، بيان الشكر على الصحف ..) ، حيث يقول :

ورجعنا يا بنيّ

نحو دنيانا التي كنا تركناها قليلا

للطقوس الموسميةْ

لزحام الدفن .. والضجة في المجلس .. والفاكسات

---

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو كتاب الروح : عبد الله الزيد ، ص٥٤

والرد على سيل التعازي الهاتفيةْ
مسرح الموت الذي ننصبه ..
حين يموت الأصدقاء
وبيان الشكر منشورا على الصحف ،
ولله البقــاء [١]

فهو يرى أن هذه الأشياء قد أصبحت طقوسا ومسرحا ينصب عند الموت في حياة المجتمع المعاصر ، ومع أنه لم ينتقد هذا الواقع كما فعل الزيد سابقا إلا أن لغته توحي بعدم الرضى عن تلك المبالغات في مراسم العزاء ، والتي قد أصبح التكلف فيها والاجتماعات الكبيرة سمة تجعلها تشبه في بعض أحوالها مناسبات الأفراح والتهاني ، وقد نبه إلى هذه المبالغة وحذر من تطورها عدد من العلماء المعتبرين .. ، نلمح هذا الشعور لدى الشاعر في (زحام ، ضجة ، فاكسات ، سيل التعازي) وكلها توحي بالمبالغة والكثرة ، ومن الجميل في هذا النص أن الشاعر لم ينسب هذه المبالغة إلى توجيه الشرع ولكنه أشعرنا بابتداع ذلك في قوله (طقوس موسميه ، مسرح الموت الذي ننصبه)، وقد استخدم الألفاظ العصرية لتتحقق في النص جمالية التوافق بين المعاني والألفاظ .

د) اللغة التراثية

إن مما ينبغي إدراكه والانتباه له دائما وأبدا أن اللغة تراث الشاعر الأول ، وبما أن اللغة من صفاتها النمو والتطور المستمر فإن الباحث اللغوي حينما يلتفت إلى الوراء البعيد ويسترجع ذاكرة اللغة التي يتناولها بالبحث والدراسة فسيجد أن جزءا من هذه

---

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص١٠٤ .

اللغة قد تجاوزه الاستعمال وبقي حبيس المعجم اللغوي ، بل إن هذا الجزء قد يصبح غريبا على الاستعمال المعاصر ، ولكن هذا التجاوز لا يستطيع أن يفرض سيطرته على لغة الفن إذا تمكن من فرضها على لغة العامة أو بالأصح لغة التخاطب والتداول العصري في ذلك العصر ، بل إن تلك اللغة التراثية تصبح في الفن ولدى الكاتب المبدع مخزون ثراء وفائض وفرة ؛ يحتاجها المبدع المتقن للغته في بعض الأوقات لما قد يجده فيها من طاقة جمالية قد تعوزه في الشائع والمتعارف أو بالأصح المستهلك العصري ، وهنا وعند هذه الدرجة يصبح استعمال اللغة التراثية قيمة جمالية تستحق الرصد النقدي والتتبع الفني ، وعليه فاستعمال هذه اللغة ستتفاوت درجة جماله وبريق إبداعيته من شاعر إلى شاعر ومن نص إلى نص ، ليتراوح في مستواها الدلالي بين درجة الصفر ودرجة التألق والكمال .

وفي الرثاء السعودي نجد حضورا ملفتا لتلك اللغة التراثية ومحاولة الاستفادة منها ، فنجد ألفاظا وتراكيبا تراثية ينتج عن استخدامها العديد من الجماليات ، ومن ذلك (الربع ، الفسم ، الصافتات ، النسغ ، النطو ، ألف ألف ، الرمس ، أنصاب ، الأثافي ، مدلهم) وغيرها الكثير ، فهذا محمد بن حسين يقول في رثاء مئذنة بلدته :

ربــع ترامتـــه أهـــواء معربـــدة   هـدت منارات مجـد دونـه الغـار (1)

فكلمة ربع من الألفاظ التراثية وهي تعني موضع سكن القوم ، ولكن هذا الموضع يتميز بربيعه ونضارته وما يتبع ذلك من مجد وسؤدد وخير وعطاء ، فهو يختلف عن الطلل والدار والبلد والمكان والرسم .. إلخ ، وذلك لإيحائيته الخاصة التي ينفرد بها عن كل ذلك كما بينا أعلاه ، ومن هنا فإن لجوء الشاعر إلى هذه المفردة التراثية سيكون متشبعا دلاليا بإيحائها وخصوصية مدلولها ، وقد لا يجد في اللغة المعاصرة ما

---

(١) أصداء وأنداء : محمد بن حسين ، ص٣٩ .

يعوض تلك الدلالة ، لأن العمق التراثي تبقى له سيطرة التأصيل والشهرة ، فلو اختار كلمة وطن أو بلد لما كان لها ذلك الإشعاع الذي يبرز في تلك الكلمة التراثية المحملة برمز البهاء والجمال ، ومن اللغة التراثية كذلك استخدام (ألف ألف) كما نجده عند محمد هاشم رشيد في رثاء الملك فيصل حيث يقول :

إنــه صــعقة الــردى تغمــر الكــو ن وتطويـــه في بـــرود الشـــقاء
وانهيـــار لألـــف ألـــف بنـــاء يتســـامى في عـــزة واعتـــلاء [(١)]

والضمير في البيت الأول يعود على ذلك المصاب العظيم (موت الملك) ، ونجد هذا التعبير عند عبد الرحمن العشماوي في رثاء البلد الإسلامي (طاجكستان) حيث يقول :

سـل ألـف ألـف عفيفـة قـد هتكـت أعراضـــهن مبـــادئُ الأقـــزام

فاستخدام هذا التعبير التراثي (ألف ألف) إنما أتى لما يحمله من دلالة تراثية تعني التعظيم والتهويل من شأن الحدث ، واللفظ يرمز إلى أكبر عدد بل إنه يشير إلى آخر الأرقام أو نهايتها ، هكذا كانت دلالته التراثية ، أما في الزمن المعاصر ومع أنه عصر الأرقام إلا أنه ليس هناك مدلول رقمي يشير إلى أكبر الأرقام أو آخرها ليحمل بالتالي معنى المبالغة أو التكثير وإذا وجد شيء من ذلك فإنه ليس بمشاع التداول لاسيما في اللغة الإبداعية مما يعني أن المجيء به واستخدامه لن يكون له بريق جمالي متميز بل قد يحدث قلقا دلاليا ونبوّا لدى المتلقي ، فلو استخدم الشاعر (إحدى الكلمات تريليون ، مليار ، بليون) مثلا فلن يكون لها ذلك التأثير الجمالي في اللفظة التراثية إضافة إلى إيحائية التهويل والتكثير في الدلالة العددية .

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٢٢٩ .

وقد ينتقل بروز اللغة التراثية من حيز المفردة أو الجملة إلى الخطاب الشعري عموما فيصبح مسيطرا على جل لغة النص ومتأثرا بها ، ومن نماذج ذلك قول حسين العروي في معارضته لقصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه .. حيث يقول :

همى البارق القبلي واستوبل السرى سحيرا فهات الصافنات القوافيا
وناغم ظنون المرة الخضر وارتحل صباحا شماليا ، وأرخ المثانيا
وفتق صداك المكفهر مسجعا سجيس الليالي، واستسر السواجيا[1]

حيث يزخر النص بالعديد من الألفاظ التراثية (البارق القبلي ، السرى ، الصافنات ، المكفهر ، سجيس ، السواجيا) ، وقد منحت هذه الألفاظ النص شيئا من الرصانة والجزالة ، وكذلك سيطرت عليه فأفقدته صفة العصرنة ، لتترجم بغرابتها وعتقها الغربة النفسية التي يعيشها الشاعر المتأزم في هذه القصيدة .

هـ) تجاوزات ومآخذ دلالية

اللغة الشعرية كغيرها من مجالات الفنون الأخرى لا يمكن أن يتحقق لها الكمال المطلق والوفاء التام ، ومهما حاول مبدعها الارتقاء بها وإتقان صياغتها واختيار مدلولاتها فإنه لابد أن يعتورها في غالب أحوالها شيء من القصور وعدم الانضباط ، ومن بحث عن العيوب والمزالق فسيجدها سهلة المنال ، لاسيما إذا كان ممن قد اكتملت أدواتهم النقدية وطال مراسهم وتشعبت تجاربهم في مجال الفن والإبداع ، والرثاء في الشعر السعودي يلحقه في هذا المجال ما يلحق غيره على نحو الإجمال السابق ، بل إن ادعاء سلامته المطلقة من القصور والعيوب قد يكون وصمة عار أكثر من كونه محمدة أو ثناء لاستحالة ذلك في عالم الفن والإبداع ، غير أننا نستطيع أن نقول بأن هذا الفن

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : حسين العروي ، ١/ ٢٣٠ .

قد سلم من العيوب الكبيرة والتي ترتكز في قضية الفكر وذلك لنشوء هذا الشعر في بيئة قد نعمت بصفاء العقيدة ونقاء التوحيد ، ولهذا فإنه قد سلم من المزالق الشرعية الكبيرة التي يؤسسها فكر ضال أو انحراف عقدي أو خلل ديني محدد .. ، كمعارضة القضاء والقدر والسخط من حدوث ذلك أو المبالغة الممقوتة في حق الأموات .. أو ما يسير في هذه المجالات ، ولكن جل ما نجده لا يعدو كونه من المآخذ اللغوية التي قد يصب غالبها في مستوى الدلالة ، ولذا فقد تم وضع هذا المطلب في هذا المكان .

ومن أبرز هذه الأمور استخدام عبارة (المثوى الأخير) أو (المأوى الأخير) للدلالة على القبر ، وهذه العبارة يبرز في إطلاقها مأخذ شرعي مفاده أن القبر ليس مثوى أخيرا لما يعقبه من البعث والنشور وما بعد ذلك من خلود في الجنة أو النار ، ولأهمية هذا الاستخدام وما يبرز فيه من خطورة قد تطال إنكار البعث والحساب والجنة والنار فقد نبه إلى ذلك عدد من العلماء [1] وحذروا الناس من استخدامها درءا لما قد يتبع ذلك من تطور في مفهوم الدلالة وقصدها ، ولأن هذه العبارة يكثر ترديدها على ألسنة الناس ويتداولها جل الكتاب ، فقد كان لها حضور ملفت في شعر الرثاء السعودي ، ومن النماذج التي وردت فيها هذه العبارة قول محمود عارف :

حملـــوك مـــبرور الذهـــاب فـــوق الكواهـــل والرقـــاب
للقـــبر مثـــواك الأخيـــــــر وكنـــت فينـــا كالشـــهاب [2]

ومن الذين وردت عندهم هذه العبارة بـ (المأوى الأخير) حسن الزهراني :

---

(١) من الذين حذروا من استخدام هذه العبارة فضيلة الشيخ (محمد بن عثيمين) ـ رحمه الله ـ انظر : (اللقاء الشهري : فضيلة الشيخ محمد بن عثيمين)

(٢) ترانيم الليل : محمود عارف ، ١ : ٥٧٥

والنـــاس تبكـــي خلفـــه أسفـــا وكـــثيرهم بـــدموعهم شـــرقوا
حملـــوك للمـــأوى الأخـــير وفي أرواحهـــم يتربـــع القـــلق [١]

ومثل هذا ما ورد عند رقية ناظر في إحدى مراثيها .. حيث تقول :

تعانقـــت الأيـــدي عليـــك كأنهـــا تمـــد لإبريـــز الحمـــى .. المكنـــون
تزفـــك للمثـــوى الأخـــير معـــززا ومشـــيعا بلـــواعج .. التأبـــين [٢]

ولكن يبدو أن مثل هذا الاستخدام من قبل أولئك الشعراء قد أتى لعدم وعيهم بالمحذور الدلالي من الناحية الشرعية ، كما أنه لم يكن ـ بالتأكيد ـ قاصدا السلبية الدلالية في هذه العبارة ، ولم يكن كذلك بقدر تأتّيه من كثرة دوران اللفظة على ألسنة الناس وشيوع استعمالها .

وقريب من هذا الخطأ في الاستعمال وصف القبر بأنه سلة مهملات كما يقول جاسم الصحيح في مرثيته التي بعنوان (مرثية جزء عمّ) :

فمـــا أجســـادنا إلى كنـــوز ويطـــن الأرض ســـلة مهمـــلات [٣]

فالشاعر هنا وإن لم يقصد إهمال الموتى وعدم مساءلتهم وعيشهم في نعيم أو عذاب برزخي .. وإن لم يقصد ذلك إلا أن استخدام هذه العبارة سيوقعه ـ لا محالة ـ بين فكي النقاد ، فكان من الأسلم له العدول عن استخدام هذه اللغة ، حيث إنه قد تقابل مع نجاحها التصويري إخفاقها الدلالي [٤].

---

(١) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص١٢٠.

(٢) الرحيل : رقية ناظر ، ص١٩.

(٣) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٤٥٥ .

(٤) من الذين استخدموا هذه العبارة (سلة مهملات) أمل دنقل في قوله : في آخر العمر ، تصير الأذن عادة سلة مهملات (الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، ط٣ ، (القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨٧م) ، ص١٦٢) .

ومن التجاوزات في هذا المقام (حقيقة الموت والاحتضار) استناد قليل من الشعراء إلى بعض الأساطير الشعبية أو التأويل والطرق الصوفية أو العامية التي تتعلق بالموت أو القبر ، بحيث يتبناها المبدع ويؤمن بها مع مخالفتها للشرع والعقل ، ولكن هذه التجاوزات نادرة الوجود ، ومنها في هذا المجال ما ورد في قصيدة بديعة كشغري التي قد نظمت مرثية في والدها بعنوان (دمعة داوود) ، وقد وضعت شرحا أو بيانا في الهامش يشير على هذا العنوان بقولها ((فارق والدي الشيخ داوود الحياة وبعينه دمعة ، وقد فسرت بأنها تعبير عن حزن وألم لغياب أحد أبنائه أو إحدى بناته ، وهو على فراش الموت .

ولأنني كنت الوحيدة الغائبة ، فقد كانت تلك الدمعة لي تعبير والدي يرحمه الله عن حزنه وألمه لغيابي .

ومن وحي تلك الدمعة ، كانت قصيدتي : ((دمعة داود)) وفاء لوالدي وذكرى ستظل معي)) [١].

وقد ركزت في قصيدتها تركيزا كبيرا على تلك الدمعة وشغلت بها جل أبيات القصيدة :

همست بعينك جملة ... تنبينا عن سر دفين
وتجول تبحث بيننا ... فلربما تجد اليقين

....

أسلمت روحك راضيا ... وتركت في العين السلام
لخّصته في دمعة ... تبقى لداود الختام [٢]

---

(١) شيء من طقوسي ، بديعة كشغري ، ص٢٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢٤، ٢٥ .

ولو أن الشاعرة جعلت هذا التفسير مقتصرا على النص ولم تلجأ إلى تأكيد ذلك بكتابتها النثرية لأمكن أن نعد ذلك من باب شطح الخيال ولأصبح هذا التصور والاعتقاد إبداعا فنيا لا تنطبق عليه مقاييس المنطق والمعقول بقدر ما يتأرجح به مور اللغة الشعرية وإيحاؤها الرمزي المنطلق في اللاحدود ، وتفسير دمعة عين والدها ساعة موته بأنها تعبير عن فقد أو غياب أحد أولاده ساعة الاحتضار أمر لا يستند على حقائق شرعية أو علمية ، ولكنه من باب الإسراف العاطفي الذي تؤسسه الأساطير والأحاجي الشعبية الساذجة .

ولعل من القصور الدلالي ما نلحظه في الشطر الأخير من النص السابق (تبقى لداوود .) حيث تنادي والدها باسمه ، وقد كان الأنسب أن تقول (والدنا) أو (أبينا) أو أبي ، حيث إن الأب ليس من المناسب ذكره أو نداؤه باسمه ولكن بكنيته تأدبا معه وإجلالا لقدره ومكانته الأبوية .

واختيار الشاعر لألفاظه ووضعها في المكان المناسب لها والاستفادة من دلالتها أمور يجب على المبدع مراعاتها والتعامل معها بحذر تام ودقة متناهية لكيلا تسود إبداعه الركاكة والضعف الدلالي ، ويخدم الشاعر في هذا المجال إتقانه للغته وكثرة ممارسته ودربته الأسلوبية الإبداعية ، والشعر السعودي قد غلبت على جل وأبرز مبدعيه سمة الإتقان اللغوي والتميز الثقافي والفكري مما كان له انعكاس إيجابي على ذلك الشعر ، غير أننا قد نجد لدى قليل من الشعراء بعض الهنات أو المزالق النادرة ، ومن ذلك اختيار بعض الألفاظ التي لا تتناسب مع صياغة النص فنيا أو معنويا ، ومن هذا قول أسامةعبد الرحمن :

كـــم للمنايـــا هجعـــة وهجـــوم والمــرء مهمــا دام لــيس يــدوم [1]

---

(١) واستوت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص١٣٠ .

فوجود كلمة (دام) قد أحدث ركاكة أسلوبية وضبابية دلالية إذ إن تركيب جملة (مهما فعل ليس يفعل) ينبغي أن يختلف فيها الفعل الماضي والمضارع ، ولو أتى بلفظة (عاش) أو (بقي) بديلا لـ (دام) لكان أنسب .

ومن الألفاظ التي لم يكن اختيارها مناسبا كلمة (ذباب) في قول الغزاوي :

عزني فيه يا أساتي الخطاب صدمة دونها أرى الصبر طيفا

يصدع الراسيات كيف الذباب (١) غير أن الإعصار يعصف عصفا

حيث إن ظاهرة المعنى يوحي بأنه قد شبه نفسه بالذباب ، والذي دفعه إلى ذلك أو بالأصح جامع المشافهة إنما كان لإبراز مدى ضعفه وعجزه ، تلك الصفة التي قد أودعها الله في ذلك المخلوق الضعيف (الذباب) ولكن هذا اللفظ قد يوقع الشاعر بين فكي النقاد مهما كان له من دور في إتمام المعنى العام وإبرازه ، وما ذلك إلا لأن الشاعر قد أهان نفسه وحقرها بهذا التشبيه ، والله قد كرم بني آدم على كثير مما خلق وميزه بالعقل والقدرة ووهبه ما لم يهبه لكثير من مخلوقاته الأخرى .

---

(١) أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : مسعد عيد العطوي ، ط١ ، (مطبعة الحرمين ، ١٤٠٦هـ) ، ٣/١٨٠.

الفصل الثالث

الصـــورة الشـــعرية

- الصورة الجزئية
- الصورة الكلية

تعد الصورة الفنية من أهم عناصر الشعر وأشدها تميزا في تحقيق الجمالية الإبداعية، هي مبدأ الحياة في القصيدة ومقياس رئيس لمجدها الإبداعي، ومع هذه الأهمية إلا أن الصورة كمصطلح أدبي لا تزال محط الاختلاف والتضارب ((وإذا أراد الدارس أن يجمع بين آراء النقاد ليصل إلى تحديد دقيق للصورة الشعرية فإنه سيظل يضرب في التيه، وربما أصابته الحيرة لكثرة التفاسير وتناقضها وغرابتها))[1]، وليس وجود هذا الاختلاف دالا على عدم توحد مفهوم الصورة بقدر دلالته على سعة المصطلح وتشعبه المتعدد، فالصورة يشكلها العديد من العناصر كالموقع والحركة والشكل والحجم والألوان .. إلخ، كما أنها تتميز بالعديد من الخصائص كالوحدة والإيحاء والتطابق .. وغير ذلك، ولعل نظرة النقاد إلى تلك الخصائص والعناصر هي التي كونت اختلافهم حول المصطلح وذلك لتباينهم في التوسع والتضييق حيال تلك المكونات، ونجد أن أغلب هذه التعريفات الحديثة لمفهوم الصورة في الشعر تحاول

---

(١) عاشق المجد : حيدر الغدير، ط١، (بيروت، مؤسسة الرسالة للنشر، ١٤١٧هـ)، ص١٤٩.

جاهدة التخلص من التقوقع في حيز النظرة القديمة للصورة والتي تحصرها في الفنون البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها ، ولعل منشأ هذا التخلص ومحاولة الانفلات منه قد جاء بعد إدراك انطلاق الصورة إلى أبعد من ذلك واستيعاب شموليتها وسعتها غيرالمحدودة ، وهذا الأمر بحد ذاته شيء إيجابي جدا لأنه قد عكس إدراكا وتفهما لواقع الصورة الفنية في الشعر الحديث، وما حدث فيها من تطور ونمو ، فهي عند بعضهم تعني ((التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسات ؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى ، في إطار قوي نام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين)) [(١)] ، ونشاهد كيف حاول هذا التعريف الابتعاد عن اختزال الصورة في مجالات البلاغة ، كما أنه ركز على وسائلها وأهمية إيقاظها لمشاعر الآخرين ، وهناك من يعرف الصورة الفنية بأنها ((أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن ، لكن هذا المفهوم هو المفهوم العام للصورة ، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة ، عنصر ظاهري وآخر باطني وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما :

الحافز والقيمة ، لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة)) [(٢)]، وقد حدد هذا المفهوم عناصر الصورة بما في ذلك الدافع والقيمة فيها ، ولعل المقصود بالعنصر الظاهري هنا ما يكون من العالم المحسوس ، وقد قيل بأن ((الصورة هي كل

---

(١) الصورة الفنية : علي علي صبح ، (د.ت) ، ص١١ .

(٢) الصورة الفنية في النقد الشعري : عبد القادر الرباعي ، ط١ ، (الرياض، دار العلوم للطباعة ، ١٤٠٥هـ) ، ص٨٥ .

شيء تقوى على سماعه أو رؤيته أو لمسه أو تذوقه)) [١] ، وهذا الاهتمام بالجانب الحسي هو الذي أوجد تلك التقسيمات في الصورة من بصرية وسمعية وذوقية .. إلخ ، أما الجانب الباطني فالمعني به أفكارالشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة وعلى هذا فإن من المهم إدراك الفارق الكبير بين الصورة في الأدب والصور في غيره من الفنون ، فالصورة الأدبية صورة مشابهة لا مطابقة ونعني بالمطابقة التي تمثل الشيء لتكون نسخة منه في جميع أجزائها ومكوناتها ، أما الصورة الأدبية ((فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفي وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع ـ من ثم ـ أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة)) [٢] .

((وعن طريق البناء التصويري اللغوي تتوحد مشاعر الشاعر في معاناة وجدانية ذاهلة تفقد فيها الأشياء تماسكها القديم حيث يتمازج الحدث والتصور في هرم الرؤيا الفنية شريطة أن يحتضن الخيال انفعال الشاعر حتى يذوب ما بينهما من فواصل)) [٣] ، كما أن ((الصورة إذ توحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لم تلتقيا قط إنما تصبح خلقا جديدا معبرة عن عالم جديد ، وإذ تنفي شكل الأشياء الظاهري وتركز على صفاتها ورموزها إنما تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد ، وتبقي للخيال تلك القدرة الصافية وذلك الفعل الكيميائي الذي يصهر الأشياء ويوحدها)) [٤] .

---

(١) المصدر السابق ، ص٨٧ .

(٢) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص١٣٢ .

(٣) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : رجاء عيد ، ط٢ (الأسكندرية ، منشأة المعارف) ، (د.ت) ، ص٤٠٥ .

(٤) الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها : د. محمد العبد حمود ، ص١٠٤ .

١- الصورة الجزئية

والصورة الجزئية تعتمد في أغلب أحوالها على الوسائل البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية ، ويتدرج مستوى هذه الصورة بين البساطة وقرب المأخذ وبين التركيب والابتكار ، والغالب في الأول أنه مما لاكته الألسن وكثر استخدامه وتردده ، ومن نماذج هذه الصورة قول يوسف أبو سعد :

هو نبع من المعارف صاف أتباريه قطرة الأوشال (١)

فهذا التشبيه البليغ بين المرثي والنبع المتدفق في صفائه وعطائه ، لم يحدث فينا أثرا جماليا ملحوظا ، لأن التصوير فيه من المتبذل المألوف ، ولا يعني هذا غياب الجمالية أو الشاعرية فيه ، فهو على أقل الأحوال أفضل من أسلوب التقرير المباشر الذي قد تغيب فيه الوسيلة الفنية مطلقا ، والشاعر قد حاول في هذه الصورة تقليل حدة ابتذالها وبساطتها وذلك بانتقاله في الشطر الثاني إلى إقامة أسلوب المقارنة بين النبع وقطرة الأوشال وكأنه قد أحسّ بما يعتور صورته من بساطة ويسر تركيب فحاول درء ذلك والخروج عليه.

وقريب من أنموذج هذه الصورة قول عبد الله بن خميس في رثاء طالبات مدرسة جلاجل .. حيث يقول :

شوادن أمثال الزهور نضارة وقطف الخطى إما تبارين كالدُّمى (٢)

فالصورة تقوم على التشبيه في تركيبه ونمطيته المألوفة حيث شبه تلك الفتيات بالزهور في النضارة ، والملاحظ في هذين الأنموذجين أن مصادرهما من الطبيعة المشرقة الفاتنة بجمالها وسحرها ، فالنبع والزهور من الأشياء التي تحقق جمال الطبيعة

---

(١) تقاسيم على نمور الشجن : يوسف عبد اللطيف أبو سعد ، ص١٠٩ .

(٢) على ربى اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص٤٦٣ .

وإشراقها ، والطبيعة أو البيئة بمحتوياتها الكثيرة تعد مصدرا زاخرا للصورة الأدبية .

وكما تكون مصادر الصورة حسية ملموسة يستمدها الشاعر من الطبيعة الحية فإنها قد تكون غير حسية أو طبيعية ، وهذا النوع أكثر ما يبرز فيه تصوير المعاني العامة ومن أمثلته قول سلطانة السديري في رثاء شقيقها :

كابتهاج العيد ..
قد كنت بحب تتبسم
تحضن الأخوة والأم
وذا صرح تهدّم (١)

وهذه الصورة تقوم على التشبيه وقد تقدم فيها المشبه به وأداته وفي هذا ما يدعم قوة التصوير ويمكنها من التشابه المحض ، والمشبه (ابتسام المرثي) والمشبه به (ابتهاج العيد) من المعاني العامة ، كما أن الأخير قد قام على التشخيص حيث ورد العيد مبتهجا وفي هذا ما يدعم فاعلية التشبيه والتشخيص ، وهذه الصورة ببهائها وإشراقها وما ينسكب فيها من عوامل الفرح والحبور الذي يتركز في المشبه والمشبه به وينبثق منهما .. ، هذه الصورة تعكس الماضي بأفراحه وجماله حيث كان المرثي الشقيق يعيش بين الأسرة من الأم والأخوات وحيث كانت الأسرة تنعم بوجوده وتحس بالأثر الكبير لذلك الوجود ، وهنا تمتد الصورة وتأخذ تحولا أسلوبيا فينمو جمالها الفني وتصبح تلك الصورة للماضي المبهج بكمالها الفني السابق طرفا جديدا في صورة جديدة تقوم على المفارقة التصويرية ، فالماضي ببهجته وأنسه يشبه صرحا متهدما ، ولا يقف جمال هذه الصورة عند نموها وانطلاقها المتجدد فحسب ولكن في انسباك المشبه والمشبه به في الصورة الأولى وتحولهما إلى طرف واحد في الصورة الثانية مما يعني الاتحاد

---

(١) على مشارف القلب : سلطانة السديري ، ط١ (الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١٥هـ) ص٧٩ .

والاندماج التام بينهما ، فيصبح التشابه قريباً جداً .

ويقترب من هذا الأسلوب في جماليته وتألقه الفني ونعني به النمو في الصورة والانطلاق من صورة إلى أخرى .. قريب منه التعدد في أحد أطراف التشبيه ، كأن يصبح المشبه أشياء متعددة أو العكس ، ومن ذلك قول فيصل أكرم :

فأنا المرايا

وأنا العيون

وأنا المسافة

وأنا الفوارس

والحواجز والخيول [(١)]

فالتشبيه البليغ هنا قد أتى متعددا ، والتعددية أشبه ما تكون بالتكرار المؤكد فالمشبه دائما الضمير المنفصل (أنا) والمشبه به متغيب باستمرار فهو تارة العيون ، وتارة المرايا ، وتارة المسافة .. إلخ ، وقيمة الصورة هنا تتضافر مع الرؤية الشعرية التي أراد الشاعر أن يتبناها ويؤسس لها وهي تعظيم نفسه وإعلاء شأنها حيث إن الأنا قد أشبهه الكثير من الأشياء المعنوية والحسية ، والصورة الشعرية ((من أهم سماتها أنها تنبض بإشارات تدفعك إلى تجاوز حدودها حيث يتخلق خلف تلك الحدود عوالم جديدة لا تستطيع أن تقبض عليها داخل مصفوفات الذهن ، ولكنك تحس بها وتعايشها)) [(٢)] ، وهذا ما ينطبق على هذه الصورة المقتضبة أمامنا ، فهي لا تقتصر على التشبيه بمعناه البياني الذي يحصره البلاغيون فيما نسميه وجه الشبه ولكنها تتجاوز ذلك إلى معان أخرى قد نستطيع إدراكها من مؤشرات لغوية نلحظ ومضها في

---

(١) مقدمة الكتاب الأخير : فصيل علي أكرم ، ط١ ، (حائل ، نادي حائل الأدبي) ، (د.ت) ص٨٩ .

(٢) فلسفة البلاغة : رجاء عيد ، ص٤٠٦ .

مواد الصورة الشعرية كالألفاظ والشكل والتركيب وغير ذلك ، ويمكن ملاحظة هذه الأمور لمحاولة استكناة تلك المعاني البعيدة عن تفتيب الصورة متجاوزين بذلك التفتيت الاقتصار على بيان أطراف الصورة في وسائلها المتعددة ، ومن ذلك قول عبدالرحمن العشماوي في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

خفقـان قلـب الشـعر أم خفقـاني أم أنـه لهـب مـن الأحـزان

مـالي أرى ألفاظـه كحجـارة ترمـي بهـا الأفـواه لـلآذان

الشـيخ مـات عبـارة مـا خلتـها إلا كصـاعقة علـى الوجـدان

أو أنهـا مـوج عنيـف جاءنـي يقتـاد نحـوي ثـورة البركـان (١)

فهذه الصورة المتكثفة والمتعددة الوسائل من استعارة وتشبيه تعكس في جميع أطرافها موقفا واحدا وتسعى بكثافتها نحو بلورة الموقف الرثائي بفاجعته الهائلة وضربته الموجعة ، فنجد مثلا أن المشبه به (حجارة ، صاعقة ، موج عنيف ، لهب) وجميعها لمشبه واحد وإن اختلف التعبير عنه وهو الإخبار بموت الشيخ أو ألفاظ وعبارة ذلك الخبر ، وأمام هذه العبارة القوية ترسخت رؤية شاعرية متأججة قد أدركت ثقل العبارة وقوة تأثيرها فحاولت إبراز ذلك بالصورة الشعرية وجعلت جزءا من الصورة يقوم على تلك الأشياء السابق ذكرها لما تحمله من شدة الوقع والتأثير .

ومن الصور التي تدفع إلى تجاوز حدودها قول الشاعرة هيام حماد في رثاء والدها :

يا ليلة توسدت شباك غرفتي ..

بوجهها الكئيب ...

وأخرجت منديلها ترد دمعتي ..

---

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص١٧٨ .

في فورة النحيب ...

لا تمسحي مدامعا بكت على الحبيب [(١)]

فالتشخيص هنا يتمثل في إبراز الليلة بصورة امرأة ذات وجه كئيب وقد توسدت شباك غرفة الشاعرة ، ويستمر هذا التشخيص في النظرة الأولى إليه مركزا على إبراز الحزن الشديد والبكاء الكثير لتلك الليلة ، وما نريده هو أننا سنلحظ شيئا من القلق القرائي عند النظر في قولها (وأخرجت منديلها ترد دمعتي) فياء المتكلم هنا قد صرفت السياق إلى الشاعرة وتحول الحزن والهم من الليلة إليها ، مما يعني أن الليلة بوجهها الكئيب رمز للشاعرة ، وقد أسقطت حزنها وهمومها على الزمن (الليلة) لحاجة نفسية ملحة تترجم شيئا من التخلص والانفلات من أسر الحزن والبكاء ، وذلك لأن الليل بظلامه القاتل يتلوه الصباح بنوره المشرق ، وكذلك هذا الحزن وهذا البكاء سيزول وسيصبح من مكونات الذكريات ، ولكن الشاعرة لم ترد الإفصاح عن ذلك مع استشعارها له لكي تعطي الزمن فاعليته وتجعله يمارس حقه كاملا ، فالزمن من لوازمه التغير والتحول المطرد من حزن إلى فرح ومن ظلام إلى ضوء ومن عسر إلى يسر .. إلخ ، ولعلنا نجد مما يعضد هذا ويؤيده بقوة شديدة تكرار الشاعرة له في موضع آخر من النص حيث تقول :

. .. يا ليلة ترنحت على جدار غرفتي

. .. وأطفأت سراجها

تلحفت في خطوها عباءتي

وأدمعي تفر من أجفانها [(٢)]

---

(١) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ط١ (جدة ، مطابع المدينة المنورة ، ١٤٠٧هـ) ص٢١ .

(٢) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ص١٩ .

وهنا تتلحف الليلة عباءة المرأة مما يقودنا إلى الجزم بما ذهبنا إليه سابقا ، ونجد أن هذه الليلة تترنح على جدار الغرفة وتطفئ السراج وتتلحف العباءة ، فكأن هـذه الليلـة قد فرضت سيطرتها واتخذت طابعا يختلف عن كل الليالي الأخرى ، وليس هـذا فقـط بما وقع فيها ولكنه بتشخيصها وأحزانها ، فالليلـة بتغير طابعهـا تمثـل المرأة بتغير حالهـا وخروجهـا علـى واقعهـا المـألوف ، ذلـك الخـروج الـذي قـد فرضـه الحـزن وقضـى بـه المصاب ، وجعل الزمن رمزا للإنسان أمر يوقظ لدى المتلقي الكثير من الإيحاءات ، فهـو مؤشر على دور الزمن في حياة الإنسان وما يطرأ عليها من التحولات والتغيرات ، ومـا تنتهي إليه من القضاء والفناء ، ويقترب من مثل هـذه النمـاذج للصـورة الشـعرية والـتي تدفعنا إلى تجاوز حدودها الأولية .. يقترب منها نماذج أخرى تبعث فينا شيئا مـن التأمـل وتثير الكثير من التساؤلات ، وذلك كما يحـدث في بعـض الصـور البيانيـة حينمـا يكـون أحد أطراف الصورة قد تم اختياره بشيء من الدقة والتخصيص ، وذلـك كقـول محمـد هاشم رشيد في رثاء ضياء الدين رجب :

وعلى ذرى ((سلع)) أكاد أحس في عمق السكينه
بالدمع ، بالمأساة ، بالأشجان ، بالمهج الحزينه
بحفيف أجنحة ، كأجنحة الحمائم في الحرم [(١)]

فهـذا الـنص قـد أتـى حـاملا وضـوح العبـارة وسـهولة اللفـظ ، ولكنـه في البيـت الأخير ومن خلال الصورة التشبيهية يستثير فينا العديد من التسـاؤلات حـين ورد المشـبه (أجنحـة) والمشـبه بـه (أجنحـة الحمـائم في الحـرم) فهـذا التخصـيص والحصـر الـدقيق يجعلنا نتأمل ما قد تتميز به تلـك الأجنحـة أو حفيفهـا ، فأجنحـة الحمـائم في الحـرم قـد حصـلت علـى شـيء مـن التقـدير والحرمـة الخاصـة الـتي لا تسـتطيع أن تـدركها حمـائم

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٢٤٨ .

الأمكنة الأخرى ، وحمائم الحرم تعيش في أرض قد فضلها الله وكرمها .. وحمائم الحرم سنجدها تحمل الكثير من المميزات التي لا يمكن أن تحظى بها الحمائم الأخرى ، ومما يزيد جمالية الصورة هنا أن المشبه قد جاء معطوفا في المعنى على ما سبقه (الدمع ، المأساة ، الأشجان) ولكنها جميعها لم تدخل طرفا في تشبيه كما حصل للأجنحة .

وما نلحظه في هذه الصورة التشبيهية مجيء المشبه به مضافا إلى ما يخصصه وفي ذلك ما يزيد من تألق الصورة وتأثيرها وإقناعها ، وهذا العمل من عوامل ثراء الصورة وهو يقودنا إلى تتبع تلك العوامل ودورها في الثراء كمزية جمالية في الصورة الشعرية ، وأول عوامل هذا الثراء قد تتأتى من تكثيف الصورة كتوالي التشبيهات والمجازات وتواليها بشكل متلاحق ومستمر ، وغالباً ما يكون الطرف في تلك المتواليات أو الأمر المراد تصويره شيئا واحدا ، ومن ذلك قول أسامة عبد الرحمن في رثاء أحد أساتذته :

ويجود مثل البحر .. ديدنه الندى ... والبذل بذلا كالسخاء .. جزيلا
ويسير والفقر الأثيم كأنه ... قدر يشاركه الحياة سبيلا
فيظل كالجبل الأشم مناعة ... ويظل رغم النائبات نبيلا
ويظل ينضح كالسحاب مودة ... لا تعرف التضليل والتمثيلا
ويظل مثل النهر في جريانه ... يروي وينشئ أنفسا وعقولا (١)

فهذا النص نجد أنه قد احتوى في كل بيت على ما لا يقل عن صورة تشبيهية واحدة ، فالمرثي بجوده مثل البحر وهو كالجبل مناعة وينضح كالسحاب .. ، والوسيلة واحدة في جميع هذه الصورة كما أن معنى وهدف هذه الصورة يكاد يكون واحدا إن لم يكن متقاربا ، وقد أوجد هذا التكثيف ثراء خياليا خصبا في مادة الصورة الشعرية ، وقد عوض هذا الثراء في دلالته وقيمته المعنوية ما نشاهده من التقليدية وغياب الابتكار

---

(١) واستودت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص١٣٢ .

والتجديد في التصوير ، حيث إن هذه الصور المتتالية جميعها من المستهلك المكرور .

وقد يأتي ثراء الصورة من مجيء أحد أطرافها موصوفا بجملة تفصيلية ، وأكثر ما يحدث هذا في المشبه به ، ومثاله قول محمد الخنيزي :

لست مهما بلغت غير سحاب يتلاشى لدى هبوب الرياح
أنت ما أنت ؟ أنت طين حقير مرهق بالخطوب والأرواح (١)

فالسحاب هنا قد جاء مشبها به والإنسان بانتهائه إلى الفناء هو المشبه ، وثراء الصورة يكمن في اختيار وانتقاء المشبه به بل قد لا يناسبه أو يرفع من جماليته شيء آخر كما يفعل ذلك السحاب ، وما ذلك إلا لما يتصف به السحاب من التلاشي والزوال عند هبوب الرياح مهما كان ثقل وتعاظم ذلك السحاب ، والوصف هنا قد أثرى الصورة لأن هبوب الرياح يتناسب مع كونه رمزا للخطوب والحوادث أو للموت تحديدا في هذا المقام ، ومع الثراء والجمال في هذه الصورة إلا أن الشاعر قد أهذب شيئا من بهائها في البيت الثاني لأنهقد جاء شارحا ومحللا للصورة الشعرية بأسلوب تقريري مباشرة ، والصورة الشعرية من الأفضل لها دائما عدم تحليلها أو بيان المقصود بها حيث إن ذلك يقضي على إبداعية الصورة وفنيتها البهية لأنه يصرف الذهن عن الاسترسال في تخيل الصورة وتأمل إبداعها ، ((فليس التشبيه إلا دعوة دخول المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء وتوجه إليه ليحتضن في تعاطف مختلف الإيحاءات التي تظل تحوم على آفاق الصورة التشبيهية ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المحلقة)) (٢) ، ولا يعني هذا أن كل شرح أو تحليل يعقب الصورة سيفسدها ولكن ذلك لا ينبغي أن يأتي بأسلوب التقرير الفج الذي تغيب فيه الإبداعية ويتلاشى الخيال ، أما إذا كان بيان

---

(١) النغم الجريح : محمد الخنيزي ، ص ١٣٤ .

(٢) فلسفة البلاغة : رجاء عيد ، ص٢٥٤ .

الصورة قد أتى بعدها بأسلوب فنى أو بتصوير إبداعي جديد فإن ذلك قد يصبح ثراء للصورة الأولى وامتدادا لجماليتها وإغرائها ، وقد نلمح هذا في مثل قول غازي القصيبي :

تذللنا كف المنون كفارس يروّض ... من أفراسه الجامح الصعبا

فنرجع أطفالا نخاف من الدجى ... ونجفل من شرب الدواء إذا صبا [1]

فالاستعارة والتشبيه في البيت الأول قد صورا المنون بالفارس الذي يروض الجامح من خيوله ليذلله ويجعله طيعا متأدبا ، والأفراس الجامحة الصعبة هنا هي الإنسان بغفلته وتناسيه للمصير المحتوم ، فهو يلهو ويعبث غير آبه بالموت الذي يترصده كل حين ، ولكن هذا الجموح يذهب ويزول عند الوقوف على مفاجأة الموت في الأقارب والأصدقاء وسائر الناس حيث يرى الإنسان مصيره ونهايته في أولئك الراحلين ، وهنا يصبح ذليلا خائفا قد روضته المنية وذللته ، وتكتمل الصورة في هذا البيت ثم يأتي البيت الثاني مفصلا وشارحا تلك الذلة حيث يتحول الإنسان بذلته السابقة إلى طفل يخاف من الدجى ، ويجفل من شرب الدواء ، فتتلاشى مواهب الإنسان وتذهب إمكانياته ومقدراته أمام المنية ، ويتحول طفلا ذليلا ، ولعل في اختيار كلمة الدجى إيحاء بمدى تلك الذلة وتعاظم شأنها والتي قد وصلت بالإنسان إلى خوفه من شرب دواء أدوائه أو هيبته لذلك الأمر ، وهنا يصبح هذا البيت قد عمق بصورة أدبية ذلك التصوير السابق وأكد عليه دون أن يحدث ذلك بأسلوب الشرح والتقرير الذي يقتل عنصر التأمل والتذوق للخيال الإبداعي المنطلق .

وكما أن الثراء من مميزات الصورة الفنية فإن الابتكار والجدة من أهم مميزاتها أيضا وذلك لما تحدثه من انبهار القارئ ورؤيته شيئا جديدا وتصويرا غريبا ، والجديد

---

(١) يا فدى ناظريك : غازي القصيبي ، ص٢٦ .

بطبعه يأخذ القلوب ويسيطر على الأذهان ، ومن الصور التي حظيت بهذا التجديد في الرثاء السعودي قول غازي القصيبي في رثاء أمير البحرين :

واليـوم نمشـي في الفجيعـة مثلمـا   تمشـي اليتيمـة خانهـا الآبـاء [1]

حيث شبه مسيرهم في فاجعة المرثي بمشي اليتيمة التي خانها الآباء ، ووجه الشبه الفقد وغياب الولي ، وتشبيه الفاقد باليتيمة أمر من الجدة والابتكار بمكان يستدعي الوقوف أمامه ومحاولة استحضار الجماليات فيه ، فالشاعر يريد الإشارة إلى أن شعب الأمير الراحل وأحباءه وأصدقاءه بعد غيابه ورحيله قد أصبحوا كالأيتام الفاقدين لأنه كان لهم بمثابة الأب الرحيم والوالد العطوف ، واختيار لفظة اليتيمة لما يوحي به من الضعف الشديد في العنصر الأنثوي وما يستدعيه هذا من الرحمة والإشفاق ، وخيانة الآباء هنا إشارة إلى من يتولى شأن اليتيمة ويقوم على رعاية وولاية أمرها بعد وفاة والدها ولكنه بمقابل الأب لن يستطيع تعويض ذلك المفقود ولن يستطيع أن يسد مكانه ، ولعل في اختيار لفظتي (خانها) و (الآباء) ما يذهب إلى إلماعات كثيرة ترمز إلى هذه الأشياء .

ومن الصور التي تحقق فيها عنصر الابتكار والتجدد فمنحها الحيوية والإيحاء قول جاسم الصحيح :

تلـك أجسـادنا علـى طبـق المـو   ت أقيمـت موائـدا للتـراب
كلمـا غصـت القبـور بعظـم   عاجلتهـا دموعنـا بالشـراب
.. ..
طـال جـوع الـتراب يـا أمنـا الأر   ض ومـل الطهـاة في الأصـلاب [2]

---

(١) المصدر السابق ، ص٧١ .

(٢) رقصة عرفانية : جاسم الصحيح ، ص٤٥ .

فهـذه الأبيـات قـد حشـد فيهـا الشـاعر العديـد مـن المجـازات والاسـتعارات التشخيصية وقد احتوت على تراكيب مجازية جميلة ، وجمال الصورة هنا لا يتأتى من تشابك المجازات أو تعقيداتها ولكـن مـن جدتها تماما ، هـذه الجـدة التي تبهـر القارئ وتسيطر على تذوقه ، ومـن تلـك التراكيـب (طبـق المـوت ، موائد للـتراب ، غصـت القبور ، عاجلتها دموعنا بالشراب ، جوع التراب ، الطهاة في الأصلاب) .

ومـن وسـائل الصـورة الألـوان حيـث إن الشـعر في تكوينـه إنمـا ينبـت غالبـا في أحضان الأشكال والألوان ، و((عنـدما تتـداخل ألـوان الأشـياء وأشـكالها في الصـورة الشعرية تطالعنا الحقيقة شيئا فشيئا لا تكـون صـارخة كمـا هـي في العلـم باهتـة ومجـرّدة وإنما تسيطر عليها مسحة حلم وغفوة إبهام في أجواء غريبة))[١] ، فـاللون بطبيعتـه إنمـا هو مثير حسي يتفاوت تأثيره في النـاس ، ولكنـه يحـدث تـوترا في الأعصـاب وحركـة في المشاعر ، والواقع أن اللون قد يكون في الصور الفوتوغرافية أكثر حضـورا وأبـرز تـأثيرا لوجوده ماثلا ومتجسدا في تلك الصـور ، ولكنه أيضـا في الصـورة الشـعرية يقـوم بتهيئـة الشعور إلى تمثل الأشياء واستحضـارها ذهنيـا ، وقـد يكـون التمثيـل إيحـاء وإلماعـا وهنـا يصبح لعنصر اللون جمالية خاصـة في تلـك الصـورة ، ومـن هنـا كـان مـن التقسـيمات النقدية لدى بعض الدارسين ما يسـمى بـ (الصـورة الملونـة) ، حيـث إن قيمـة الصـورة لـديهم في كونهـا طاقـة إيحائيـة منسـجمة لونـا وخطـا وحركـة [٢] ، وعنـدهم يصـبح ((للألـوان والخطـوط في التصـوير معـان ضـمنية كـالفرح أو الحـزن ، العنـف أو الرقـة ، الحرارة أو البرودة ، الاضطراب أو الاتزان ، إذاً هي ألوان إيحائية)) [٣] ، وبالرغم من

---

(١) الصـورة الشـعرية ونماذجهـا في إبـداع أبـي نـواس : د. سـاسـين عسـاف ، ط١ ، (بـيروت ، المؤسسـة الجامعية للنشر ، ١٤٠٢هـ) ، ص٢٩.

(٢) الصورة الشرعية : د. ساسين عساف ، ص٢٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص٣٠ .

تداخل الألوان إلا أن الأساسية كالأبيض والأسود والأحمر والأخضر قد أخذت استقرارا في دلالتها لدى العرب[١] ، وفي التصوير الرثائي سيكون الأسود ـ حتما ـ أكثر هذه الألوان ورودا وذلك لدلالته الحسية على الحزن والخوف والكآبة النفسية ، وهذه المعاني من إفرازات ولوازم الموقف الرثائي ، فهذا حسن الزهراني يقول في رثاء شاب كان مغترباعن الوطن وكانت أمه تنتظره ولكنه عاد إليها محمولا على النعش :

فما جئتنا بل جاءنا الحزن لابسا　　　عباءته السوداء للهم تجلب[٢]

فالصورة الشعرية هنا تقوم على التشخيص حيث يأتي الحزن إنسانا قد لبس عباءته وزار أولئك المفجوعين بموت الشاب المرثي ، ولكن الصورة بدون وجود الصفة (السوداء) ممثلة اللون بدلالته الحسية لن يكون لها تأثير جمالي بل إنها قد تفقد كذلك قيمتها الدلالية ، فالتشخيص وحده لن يكون معبرا عن دور الحزن وأثره ، أما الوسيلة التصويرية الثانية (اللون) فإنها توحي بالأثر السيء للحزن وما يكمن فيه من كآبة ومأساة .

وإذا كانت هذه الصورة اللونية من السهل تذوقها والتفاعل معها كما أن المتلقي سيترجم دلالتها الحسية دون جهد أو عناء وذلك لمجيء اللون بدلالته المعروفة ولعدم وجود غموض في ذلك .. إذا كانت كذلك فإنه قد توجد صورة لونية تكون أكثر تكنيكا وتركيبا ، وذلك مثل قول القصيبي عن الموت :

قل لنا كلمتين
عن رفيق الحروف .. القديم .. الجديد
العنيف .. الرقيق .. العدو .. الصديق

---

(١) انظر : الصورة البصرية في شعر العميان : عبد الله العفيفي ، ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٧هـ) ، ص١٤ .

(٢) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص١٢٣ .

المسمى الفناء
لونه ؟ !
أبيض قاتم
كخريف الشتاء ؟
أسود مشرق
كشحوب العناء [١]

فالشاعر هنا يتساءل عن الفناء تساؤلات حائرة قلقة ، يحاول من خلالها تحديد هويته أو تجسيد طبيعته ، وقد شمل التساؤل اللون ، وليس المراد من تحديد اللون تكون صورة دلالية معجمية بحتة ، ولكن اللون هنا عامل حسي سيتحدد من خلاله مفهوم معنى الفناء بواسطة الدلالة المعنوية للون ، تلك الدلالة الثابتة في ذاكرة اللغة المعجمية ، حيث يدل الأسود على الشر والحزن والخوف ، بينما يدل الأبيض على الطهر والبشر والنقاوة والفرح ، ولكن التساؤل عن اللون يبدو بصورة غامضة مركبة ، وذلك لمجيء اللون موصوفا بما يضاد دلالته الحسية (أبيض قاتم ، أسود مشرق) مع أن الأصل كون القتامة من لوازم وصفات السواد أما الإشراق فمن لوازم البياض ، وهذا الغموض يعكس الصورة الغامضة للفناء وغموض هويته ويتماثل مع حيرة الإنسان تجاهه وعجزه عن الوصول إلى تحديد دقيق لمفهومه وما يعتوره من جوانب غامضة تكمن فيه كالمفاجأة والغيب .. وغير ذلك ، ويزاداد تألق الصورة الشعرية المتخذة من اللون وسيلة أساسية في تكوينها عندما يأتي اللون ذا دلالية غيرية في الموقف الرثائي ، تختلف هذه الدلالة عن المعنى الحسي للون بسبب موضوعها أو تجربتها الشعرية ، ويبرز هذا الأمر في اللون الأبيض ، ذلك اللون المعروف كما مر سابقا بدلالته على البشر

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة : غازي القصيبي ، ص٤٩٣ .

والفرح والطهر ، ولكنه في الرثـاء قـد يأخـذ دلالـة أخـرى تقـوم علـى التبـاين مـع معنـاه الحسي ، وتبين ذلك نماذج النصوص الرثائية ومنها قول جاسم الصحيح :

صار الكفن الأبيض زي الخلق

في صيحته الكبرى على ثغر القوابل (١)

وكذلك قول عبد الله الرشيد في رثاء نفسه :

وأنا أرقب

فوق سريري الأبيض

شبح الوحشة يذرعها

ما بين مجيء وذهاب (٢)

حيث تتحول دلالة اللون في الصورتين إلى الحزن بدل الفرح ، فـالكفن الأبـيض يصور كثرة الشهداء كما يصـور السـرير الأبـيض مـا يعانيـه الشـاعر المحتضـر مـن المرض والعناء ، وفي هذا ما يدل على انحراف تصويري يتلاءم مع الرؤية الشعرية المطروقة .

٢- الصورة الكلية

أكثر مجالات الصورة الكليـة خروجـا مـا نسـميه بالصـورة الذهنيـة أو المشـهدية ، وهـي الـتي تنقـل تصـويرا واقعيـا يحـده زمـان محـدد ومكـان معـين ، ومـن ذلـك تصـوير المشاهد المأساوية أو نقل الذكريات المحزنة ، ونماذج ذلك في الشعر السعودي كثيرة جـدا كقول أحمد الصالح في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين ـ رحمه الله ـ :

(١) نخيب الأبجدية : جاسم الصحيح ، ص١٤٦ .

(٢) خاتمة البروق : عبد الله سليم الرشيد ، ص١٠٥.

إمـام هـذا الهـدى الأحبـاب مـا برحـوا　　في موكـب الحـب سـدوا باللقـا الأفقـا
كـأنهم في انتظـار الـدرس قـد وقفـوا　　وأن شـيخهمُ في إثـرهم طفقـا
وأن كرسـيه لا زال مزدهـرا　　بعلمـه مـا شـكا عبـأ ولا رهقـا
وأنـه سـوف يـأتي كالنـدى سـحرا　　يباشـر الصـبح للمحـراب معتنقـا[1]

فهذا الصورة توقفنا على مشهد متكامل من حياة المرثي حيث يستنبط الشاعر صورته من موكب محبي الشيخ كطلابه ومريديه ، وقد يكون هذا الاستنباط حاصلا من باب المقارنة حينما شاهد الشاعر موكب السائرين في جنازة الشيخ يتبعونها بقلوب قد امتلأت حزنا وألما على فراقه العظيم ، وانتقل به هذا الموكب إلى موكب الذكرى السابقة حينما كان يقف ينتظر الدرس بكل لهفة وشوق ، وهنا تبرز المفارقة بين الشعور والإحساس في الموكبين حيث الحزن والبكاء في الموكب الحالي والشوق والتلهف في الموكب السابق أو الذكريات ، ووجود الموكب في الموقفين المتناقضين دليل على تمكن حب الشيخ وحضوره في كل حال أو زمان ومكان ، وكأنه يستلهم هذه الصورة الذهنية من مقولة (عظيم في حياته وفي مماته)، ولكي يتم تفعيل هذه الصورة وتضاعف تأثيرها وحيويتها فإن الشاعر يستمر في انطلاقه الخيالي مشخصا كرسي الشيخ الذي يجلس عليه أمام طلبته فهو لا يزال مزدهرا بعلمه ، ولم يشك عبأ ولا رهقا ، ليوحي هذا التشخيص باستمرار عطاء الشيخ وتدفق علمه ، فيتآزر معنى الصورة وإيحاؤها هنا مع ما سبق من أن ممات الشيخ لم ينته به حبه وتأثيره أو حتى علمه وعطاؤه ، وهنا قد يصبح كرسي علمه رمزا لمؤلفاته وآثاره العلمية وفتاواه المتداولة ، وفي البيت الأخير نجد صورة بيانية قد تناسلت مما سبقها وهي تشبيه الشيخ بالندى سحرا ، والمشبه به (الندى) لفظ له إيحاء خاص جدا يشير إلى العطاء والتدفق المستمر لتصبح هذه الصورة التشبيهية منسكبة في طريق الصورة الكلية وسائرة فيه ، ولعلنا نلحظ أن تركيب هذه الصورة والمجيء بالفعل المضارع (يأتي ، يباشر) يدل على المستقبل لاسيما وقد سبقها التسويف .

---

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٧٨٧ .

أما المواقف المأساوية التي تحدث غالباً في الحروب والكوارث العامة فإنه يكثر فيها مجيء الصورة الذهنية الكلية لتنقل لنا مشهدا متكاملا للمأساة القائمة أو النكبة المعاجلة أو الحريق المباغت ، ومن أمثلة ذلك قول عبد الله بن خميس في رثاء طالبات مدرسة جلاجل بعد احتراقها :

فلسـت تـرى إلا تسـاقط أنفـس وتـلا علـى وجـه الصـعيد مدمـدما
ومدفونـة تبـدو ذوائـب شعـرها وكفـا خضـيبا بالـدماء ومعصـما
وشـلوا يواريـه الـتراب ممـزقا ووجهـا أحالتـه المنيـة أسحـما
ومحـرورة مـذعورة طـار لبـها رماهـا مـن الخطـب المبرح مـا رمـى
تبـث الـدموع المستجيشـة حزنهـا وتسـتنطق الأنقـاض عـلّ وربمـا (١)

فهذه الأبيات تنقل لنا صورة حية للواقع المأساوي الذي يمثله حريق تلك المدرسة ، ومع أن هذه الصورة تحاول وصف شيء من أجزاء المأساة إلا أنها تنطلق إلى أثر المأساة وتصوير عظيم فجأتها حيث تبرز في البيتين الأخيرين صورة الأم وهي تبحث عن ابنتها بقلب محرور مذعور بين تلك الأنقاض ، فتسيل دموعها وتستنطق تلك الأنقاض رجاء وجود ما يطفئ حرها الشديد وحزنها العظيم .

والملاحظ على هذه الصورة الذهنية أن التقريرية والمباشرة سمة ظاهرة فيها ، وهي أقل في وسائلها الفنية من الصورة السابقة لدى أحمد الصالح ، وهذا الشيء من الأمور الملاحظة في الصور الذهنية ، ولذا فإن هناك من يطلق على الصورة الذهنية وصف التقريرية لاتصافها بذلك (٢) .

---

(١) على ربى اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص٤٦٦ .

(٢) قال ذلك الدكتور عبد القدوس أبو صالح في محاضرة له موجودة في مذكرة جامعية مخطوطة .

وبالتالي فإن ((الصورة التي تنقل المشهد نقلا مجردا ، هي الصورة الذهنية))[١] ، ومن الصور الذهنية التي تقترب من الأنموذج السابق ولكن بتكثيف أكبر وإطالة أوسع ما نجده لدى عثمان بن سيار في قصيدته التي قالها في حريق الطائرة ويبدو أن الشاعر قد استحضر عند كتابة القصيدة تلك الساعة المأساوية الحرجة والتي قد عجز فيها ركاب الطائرة من الفرار .. وكأنه أراد تصوير ذلك الموقف ولذلك نجده في مطلع قصيدته وفي البيت الثاني تحديدا يقول :

قم تخيل ساعة من فزع ... دوت الصيحة والموت حضر
سوف تنتابك مثلي رجفة ... يوشك الخافق منها أن يقر [٢]

فالملاحظ هنا وعي الشاعر الفني وتركيز على عنصر التصوير ومحاولة نقل ذلك المشهد المحزن ويبرز هذا في قوله (قم تخيل) ، ثم بعد ذلك أثر هذه الصورة المؤلم وإحساسه العظيم بلوعتها وحزنها الكاوي ، ليلج بعد ذلك إلى نقل صورته مسيطرة على جميع القصيدة .. فيقول :

يا لقبر معجز من (نيكل) ... لم يشيد من حديد أو حجر
حشروا فيه وما من مسعف ... غير نقر الما على سطح القبر
كلما ماجوا كوتهم حمم ... ودخان سد أفواه البشر [٣]

وهنا تبرز صورة الطائرة وقد تحولت إلى قبر قد حشر فيه أولئك الشهداء ، وتركز الصورة على مدى الاحتراق والحركة العشوائية الصاخبة التي قد سببها الفزع لديهم (كلما ماجوا) ، ثم بعد ذلك يستمر النص مصورا جزئيات المأساة لينقل أو يشخص بعض تلك الشخصيات المحترقة :

---

(١) الصورة الفنية : إبراهيم الغنيم ، ط١ ، (القاهرة ، الشركة العربية للنشر ، ١٤١٦هـ) ص١٧٦ .

(٢) بين فجر وغسق : عثمان بن سيار ، ص١١٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص١١٦ .

طفلة حنت ، وأم أعولت ... وأب من لحظه زاغ البصر
وحنت أمّ ودسّت ثديها ... في فم الطفل الرضيع المحتضر
ولهيب النار يشوي وجهها ... ثم فقد حان القضاء المنتظر
وعروس وعريس حلموا ... بغد حلو فزفوا للحفر
ومريض يشتكي آلامه ... عجل الموت له الكأس الأمر [1]

فيبدو في الصورة العديد من الشخصيات حيث (طفلة ، أم ، أب ، عروس، عريس) المنكرة ، وما جمع هذه الشخصيات إلا ليصور مدى تفاقم الكارثة وشموليتها ، وتراكم هذه الشخصيات بين الكبير والصغير والصحيح والعليل يرمز بتركيبته الموجودة في النص إلى ذلك الشيء ويعكسه واقعا مؤلما قد آلم جميع المجتمع واستثار عواطف إشفاقه وبكائه ، كما تبرز الصورة مشهدا جزئيا مؤلما يستدعي الوقوف أمامه بكاء مرّا وإشفاقا متراسلا وهو موقف الأم ورضيعها والتي حينما تأزم موقفها وتعاظم الهول أمامها وضعت ثديها في فم رضيعها ، كما يبرز في اللوحة عنصر المفارقة التصويرية متمثلا في شخصية العروسين والمريض ، حيث تم زفاف العروسين إلى الحفر ، وحيث سقي المريض كأس الموت والفناء بدلا من كأس العلاج ، ثم تستمر القصيدة في رصد المأساة ونقل مشهدها المؤلم ويأتي بيت الختام لهذه الصورة مؤكدا فناء الجميع :

ليت منهم واحدا عاد لنا ... كي يقول الحق فيما قد نظر [2]

ولعل هذا البيت يومئ إلى عدم قدرة الشاعر على نقل المأساة نقلا دقيقا وأن المشهد لن يستطيع تصويره التصوير التام سوى من عايشه وذاق مرارته المحزنة .

---

(١) بين فجر وغسق : عثمان بن سيار ، ص١١٧.

(٢) المصدر السابق ، ص١١٧.

وكما تكون الصورة الكلية مشهدا متكاملا للوحة مأساوية مؤثرة في قصيدة الرثاء فإنها قد تأتي بأسلوب متراسل متتابع يتم فيه تصوير شيء واحد تصويرا تراكميا يتغلغل إلى الجزئيات والتفاصيل ، وأكثر ما يحدث هذا الأمر في قصيدة الرثاء إنما يكون في الأشياء ذات الالتصاق بموضوع الفناء أو الحزن وذلك كالموت أو الدنيا ، ومن نماذج هذا التصوير قول عبد الرحمن العشماوي في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين ـ رحمه الله :

لكأني أبصر الدنيا التي ... بذلت إغراءها للناظرين
أقبلت تعرض من فتنتها ... صورا تسبي عقول الغافلين
رقصت من حوله لكنها ... لم تجد إلا سمو الزاهدين
أرسل الشيخ إليها نظرة ... من عزوف الراكعين الساجدين
فمضت خائبة خاسرة ... تتحاشى نظرات الشامتين [1]

حيث تصور الأبيات صورة الدنيا وتشخصها بأسلوب تصويري نام ، فتعرض من فتنتها وهي هنا شبيهة بالمرأة الفاتنة ذات الجمال الأخاذ ، ثم يستمر إغراؤها في رقصها حول الشيخ ، وفي هذا العرض والإغراء لا يزال الشيخ صامتا ولكنه بعد ذلك يبدأ موقفه بالظهور فيرسل نظرة الاحتقار والإزدراء ، وهي نظرة تترجم عزوفة المنبعث من خشيته وتقاه ، وهنا نجد الدنيا بعد كل ما بذلت من إغراء وما قامت به من محاولات .. تجد نفسها في موقف الخائب الخاسر فتمضي متشحة بلباس الفشل والانهزام ، وهنا يصورها الشاعر في هذا الموقف الانهزامي تصويرا كاريكاتوريا ساخرا حيث تمضي وهي تتحاشى نظرات الشامتين !! ، ومع أن هذه الصورة تقوم على أسلوب التشخيص قياما كليا ويتمثل ذلك في صورة الدنيا إلا أن الطرف الآخر من الصورة (الشيخ) قد بقي محتفظا بصفته الإنسانية دون أي تشبيه أو تمثيل ، ولعل هذا

---

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٨٦٤ .

يـومئ إلى ثبـات الشيـخ ويرمـز إلى بقائـه صـلدا ثابتـا دون أي تحـول أو تغيير ، ويعضـد الأسلوب البياني هنـا في تحقيق جمالية الصـورة الأسـلوب التركيبي ، حيـث إن الـدنيا تمثلـها الجمـل الفعليـة (بـذلت إغراءهـا ، أقبلـت تعـرض .. ، رقصـت ، مضـت) أمـا الشيخ فتمثله الجملة الاسمية (سمو الزاهدين ، عـزوف الـراكعين) وفي هـذا التركيب ما يشير إلى التحول والثبات في الـدنيا أمـا الشيـخ فدلالتـه الثبـات والبقـاء ، وهنـا تتـآزر اللغة في جميع مستوياتها مـع معنـى الصـورة وهـدفها المقصـود محققـة بـذلك لوحـة فنيـة متكاملة .

ومن الأشياء الـتي يكثـر تصـويرها تصـويرا كليـا في قصـائد الرثـاء المـوت بوطأتـه القاسية ومفاجأته المروعة ، ومن نماذج تلك الصور ما يوجد في قصيدة (القديح مليكـة الشهداء) للشاعر جاسم الصحيح والـتي قالهـا في احتراق مخيم للـزواج بقريـة القـديح الأحسائية حيث التهم ذلك الحريق سبعين ضحية من النساء والأطفال :

هذي (القديح) منارة تبكي ومحراب يشاطرها البكاء
والموت مصطاف يجول بموكب من كبرياء
ماذا سنصنع ..
والشوارع لم تفصل باتساع الموت ؟
إن الموت يجتث المنازل كي يشق طريقه دون انحناء
ما أكثر الدور التي هربت
ليعبر ذلك الملك المتوّج بالفناء
وجع بأضلاع الأزقة . .
آه .. تصرخ كل زاوية وتخمش وجهها كمدا .. [1]

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٤٦١ .

حيث شخص الموت تشخيصا رائعا فشبهه بالملك صاحب العزة والكبرياء ، ونلحظ الجمال في الاستعارة (موكب من كبرياء) ثم تمضي الصورة في استرسالها حيث إن هذا الملك العظيم تقابله تلك القرية البسيطة بشوارعها الضيقة ومساكنها المترهلة ، وهنا تأبى عزة هذا الملك وجبروته أن يسير في هذه الشوارع الضيقة فيصر تكبرا وتجبرا على أن يشق طريقه دون أي انحناء ، وهذا الإصرار لابد أن يجتث العديد من تلك المنازل لكي يعبر الملك ، ولغة الشاعر هنا يمكن أن توصف بأنها أداء تصويري فني ، يقوم على تتابع الصور الشعرية التي تعمد إلى الاستعارة أو المجاز ، ولعل اختيار لفظة (المنازل) و (الدور) والعدول عن الإنسان بجميع جوانبه الشخصية وأوصافه الحسية ما يدل على شمولية المأساة وتبلغها في كل بيت قديحي ، فالشوارع والمنازل ومنارة القرية ومحرابها جميعها مؤشر صادق على أن المأساة قد شملت القديح كلها ونالت من كل بيت نيلها ، ثم يستمر النص بعد ذلك مصورا عظمة ذلك الملك :

من يهزم الموت الجبان وقد تسلح بالخفاء؟!
ما زال في ملكوته
يغتال كل عشية قمرا
ويبعث غارة سوداء في جند الضياء [(١)]

غير أن نعت الموت بالجبان قد أحدث اضطرابا في الصورة ، فهو بعد أن كان ملكا متوجا بالعزة والقوة يخرج هنا جبانا يتسلح بالخفاء ، والشاعر في هذا الاختيار إنما ذهب إلى مفاجأة الموت ومجيئه غيلة دون سابق إنذار أو إعلام ، وهذا ما جعله يصفه بذلك الوصف ، وربما أحس الشاعر بهذا الاضطراب أو القلق التصويري الذي قد يحدث تناقضا فجاء بعبارة (تسلح بالخفاء) لتكون شرحا يميز صفة الجبن فيه ، ومن التكنيكات الفنية

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٤٦١ .

الجميلة وجود عنصر اللون في هذه الصورة والـذي يـبرز ـ تحديدا ـ في السطر الأخير ، وقـد تكون الغارة السوداء هنا رمزا للموت كما أن الضياء رمز للحياة ببهائها وجمالها .

وقـد تكـون الصـورة الكليـة أنموذجـا متكـاملا ومتناسـقا يسـتغرق بتتابعـه جميـع القصيدة ، وأغلب ما يحدث هذا في المراثي ذات النزعـة الدراميـة أو القصصـية ، وهـذا ما جعل بعض النقاد أو الدارسـين يسـمي تلـك الصـور / القصـائد بالقصـيدة المشـهد أو القصائد المشهدية ، كما أن وجود تلك النماذج التصويرية قد جعلهم يميلون إلى تقسيم آخر في داخل الصورة الكلية بحيث تنفصل إلى مقطعية وهي الصورة المركبة الـتي تكـون في مقطـع شـعري ومـن أمثلتهـا الاسـتدارة التشـبيهية ، ومطولـة أو مكثفـة وهـي الـتي يستعين فيها الشاعر بحركة الدراما وحياة القصة ليبدع قصيدته فيرسم بها مشهدا طـويلا ولعل من نماذج تلك الصـورة المشـهدية قصيدة (علـى أنقـاض مدينـة هـرات) للشـاعر عبد الرحمن العشماوي وقد قالها في رثاء إحدى مدن أفغانستان التي دمرها الروس :

وقفت ..

وفي أعماقها شوق إلى فجر وعصفور وزهرة

وقفت هرات وفي محاجرها

دموع حائرة

والليل يجهل آخره

. . . .

هذي هرات تنام خالية الفؤاد

وتصب في أذن الصباح نشيدها عذبا

فتنتعش الوهاد [1]

---

(١) عندما يعزف الرصاص : عبد الرحمن العشماوي ، ص١٩ .

ويركز النص على تشخيص هرات فيصورها بامرأة تقف متأملة وقد امتلأت نفسها بالآمال والأشواق ، ويسترسل الشاعر في تصوير ذلك حاشدا ما يناسبه من اللغة البهيجة المشرقة حيث الربيع والزهور والطيور ، وبعد ذلك يحدث التحول وتخرج المفاجأة فتموت تلك الآمال وتندثر الأحلام ، وإذا هرات تتفاجأ بموت وحريق ودماء وصراخ .. :

المعتدون يلقنون النار أغنية الجنون
يا ويلهم كم يظلمون
كم مزقوا أحشاء حبلى
كم حطموا شيخا ..
وكم ضربوا بسيف اليتم طفلا
....
تبكي هرات وتستجير
تدعو ولكن من يجيب
وتكاد تخنقها الدموع (١)

ويلحظ سيطرة التشخيص على النص (تبكي ، تدعو ، تخنقها الدموع)، ويقوم المقطعان على أسلوب المفارقة التصويرية بين الماضي البهي والحاضر المؤلم، ففي الموقف الأول نجد انتعاشا ونشيدا وعصفورا وأحلاما تعكس جوا مليئا بالأريحية والبهجة ، ويسير النص حتى يصل إلى لحظة الانفجار ، فتتغير اللغة ويشتد الصوت وتحتد عاطفة الشاعر وترتفع سخونة طاقاته الشعرية ، وتأتي جمل فعلية الفاعل فيها المعتدون (مزقوا ، حطموا ، ضربوا) ويقابلها جمل فعلية فاعلها المدينة المنكوبة

---

(١) المصدر السابق ، ص٢١

(هرات) حيث (تبكي ، تدعو ، تخنقها الدموع) ، فهذه القصيدة قد سارت بنمو تصويري وتتابع حدثي حتى شكلت صورة كلية اجتمع فيها تحولات الزمان والمكان، الزمان ببعديه الحاضر والماضي ، والمكان ببعديه هرات المدينة العامرة الآهلة ، وهرات المدينة الخربة الدامرة ، لتشكل هذه الصورة الطويلة مأساة إنسانية تتمدد فيها جميع مكوناتها وأحداثها .

ومن الصور الكلية القريبة من هذه الصورة في مناسبتها وتشكيلها الفني ما جاء عند محمد هاشم رشيد في قصيدته (أغادير) تلك المدينة المغربية التي ضربها زلزال مدمر أحال حياتها الهادئة إلى حطام ونار ، وأشلاء ودمار ، وهي قصيدة طويلة تتألف من اثنتي عشرة مقطوعة ، والواقع أن بناءها في أسلوب قصصي هو الذي منحها تكوين الصورة الكلية وبلورتها ، ومنها قوله :

كانت أغادير ما زالت مهمومة ... والليل لم ينتصف لكن على وشك
وكانت الهدأة الكبرى مخيمة ... على جوانبها تغفو مع الحلك
وفجأة وهي في أعماق نشوتها ... ثار القضاء فدارت دورة الفلك
واستيقظت فإذا الزلزال يأخذها ... من كل أقطارها والأرض في شرك

. . . .

فكيف يمشي على الأنقاض من هربوا ... وحولهم للمنايا شر معترك
وكيف يحيا شريد راح يستبق ... وحوله النار أنى سار تنبثق
فإن نجا من لظاها فهو منسحق ... تحت الركام وقد غصت به الطرق(١)

ومن أجمل ما نقلته هذه الصورة عنصر المفاجأة والتحول الذي ابتدأ منذ قول الشاعر (وفجأة . .) حيث تحول الهدوء والغفو إلى حركة صاخبة وزلزال مدمر ، ومن

---

(١) الأعمال الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٣١٤ .

عيوب الصورة المجيء بلفظة (واستيقظت) حيث أحدثت نشازا وخللا في البناء التصويري ، فكان المفترض أن يكون استيقاظ المدينة على الزلزال وبسببه ليكون أكثر وأدق في نقل حالة الهلع والروعة ، أما جعل الزلزال بعد استيقاظها وشعورها بمفاجأته بعد ذلك فقد خفف هذا من حدة الروع وأوجد عنصر التهيؤ لاستقبال الحادث ، فلو كان الزلزال هو الذي أيقظها لكان ذلك أبلغ وأجمل ، ويلحظ في الأبيات بروز عنصر الحركة السريعة ويلمح ذلك في (هربوا ، يستبق ، حوله النار ، منسحق ، غصت) لتعكس بذلك حركة الزلزال السريعة وتتماشى مع حادثها المروع .

وهكذا نلحظ كيف كانت الصورة الكلية والجزئية بارزة في الرثاء السعودي ولمحاولة إيجاد الحدود والفروقات بينهما فإنه ينبغي ملاحظة ورصد البناء الإبداعي في التصوير ، حيث إن الصورة الكلية تعتمد على الطول والكثافة والتتابع كعناصر أساسية في تكوينها وإخراجها ، وتحدث هذه الكثافة بالعديد من الأنماط ، وقد يكون من أبرزها الأسلوب الدرامي أو القصصي الذي يسير في نمو وتتابع حتى يشكل لوحة فنية ترصد كل أو جزئيات الواقع ، أو يكون ذلك بتكثيف الوسيلة التصويرية ، فعندما تكون الوسيلة بيانية كالتشبيه والاستعارة فإن الصورة الكلية تتبلور بتكثيف التشبيهات والاستعارات للشيء الواحد وفي تعددها ما يشكل تصورا كليا لذلك الشيء ، وعندما تكون الوسيلة حسية كالحركة أو اللون فتتكون الصورة الكلية ببروز عنصر الحركة وكثرته وتتابعه للشيء الواحد .

الفصل الرابع

الإيقـــــاع

- الأوزان (أ) الخليــلية (ب) التفعيلية (ج) المزج بين النوعين
- الموسيقا الداخلية
- القوافي

تعد الصورة الفنية من أهم عناصر الشعر وأشدها تميزا في تحقيق الجمالية الإبداعية ، على الرغم من التطور المطرد والنمو الزاهر في الفنون الأدبية ولاسيما في العصر الحديث إلا أن الإيقاع لا يزال عنصرا مهيمنا في الشعر ، ولا يزال الفاصل الوحيد بين النثر والشعر ، ومهما وجد من محاولات تجديدية تحاول التحرر منه والانفلات من سلطانه القوي فإن تلك المحاولات لم تستطع مواصلة المغامرة ولم تجد ترحابا أدبيا أو تميزا إبداعيا ، والبعض منها يحاول الخروج على الإيقاع فيقع فيه ويجد حاله رهينا له ، فالإيقاع ((إذا خسرته قصيدة معينة تحولت إلى نثر ، خلافا لبقية العناصر الأخرى من عاطفة وخيال وأسلوب ، ذلك أن غياب هذه العناصر عن قصيدة ما يزري بها ، ويقلل من شأنها ويقربها من النثر ولكنه لا ينقلها إليه ، ولذلك فالجرس الموسيقي في النثر غير إلزامي أما في الشعر فهو أمر إلزامي لابد منه ، ومعنى ذلك أن الموسيقى هي

العنصر الضروري اللازم الذي لابد منه ليكون الشعر شعرا)) [١] ،((والبناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها ؛ ومن ثم كانت خطورته ، وكانت العناية به)) [٢] ، ونحن هنا قد آثرنا مفهوم الإيقاع على ما سواه لأنه أكثر شمولية وأوسع مجالا ، فالإيقاع ((هو ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية ، نعني بذلك خاصية التردد ، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، إن في الحركات الطبيعية للإنسان ، وإن في نشاطه العملي على حد سواء ، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة وفي الشعر بخاصة)) [٣] ، ومع ميلنا إلى مصطلح الإيقاع وإيثاره على ما سواه كالموسيقى أو الأوزان والقوافي إلا أننا ينبغي أن نشير إلى أن هذه المصطلحات قد لا يحدث بينها تفاوت كبير لدى أغلب الدارسين بل إن هناك من يطلق بعضها على بعض دون قيود أو التزامات ، كما أننا نجزم بأن قيمة الإيقاع في الشعر ترتبط بالحالة النفسية للشاعر وتجربته الواقعية المعيشة ، فالموسيقى هي كيفية تعبير عن الحالة الشعورية ، أو بأسلوب آخر هي ((كيفية إعادة تشكيل الحالة الشعورية والفكرية من حالتها المهوشبة الغامضة إلى حالة منظمة منسقة)) [٤] ، والتنظيم والتنسيق هنا لا يقتصر على جوانب الترتيب والسبك فقط ولكنه يحمل إيحاء ويعطي انطباعا ويشكل تقنية جمالية محددة ، فاختيار الوزن وما يحدث فيه من التدوير والتوازي والتقنية إضافة إلى الإيقاع الداخلي .. جميع هذه الأمور تستدعي من المتلقي

---

(١) عاشق المجد : حيدر الغدير ، ص٢٧٣ .

(٢) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص٦٩ .

(٣) تحليل النص الأدبي لمهاد نقدي : ترجمة : محمد فتوح ، ص٩٥ .

(٤) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحى أبو مراد ، ص١٦٣ .

أو الناقد القارئ وقوفا تأمليا يفحص هذا التشكيل الخاص وما يعتوره من تمدد وتقلص في ظواهره المتعددة ، ولو نظرنا إلى الوزن - مثلا - باعتباره ذلك العنصر الخارجي المتمثل في البحور والتفعيلات والتي تحولت إلى قواعد ثابتة وراسخة سار عليها الشعراء بوصفها إطارا صوتيا أو إيقاعيا محددا وثابتا مفروضا عليهم سلفا ليحددوا من خلاله حدود قصائدهم وتجاربهم الإبداعية .. ، لو نظرنا إلى ذلك الوزن بهذه النظرة السابقة فإننا قد نغض من شأن قيمة الوزن الفنية ودوره في تشكيل العمل الإبداعي ، ولكن الواقع أن هذه النظرة قد يشوبها شيء من القصور أو التحامل ، فالوزن الشعري ووجوده في العمل الإبداعي خاضع قبل كل شيء إلى عملية الاختيار والعدول ، وهذه بحد ذاتها لها إيحاؤها الخاص ودلائلها الفنية المتعددة ، كما أن ما يدخل هذا الوزن من تغيرات عملية ممثلة في الزحافات والعلل أو تغيير طول الأسطر أو المزج بين التفعيلات أو .. إلخ من الظواهر الإيقاعية المتعددة ، فجميع هذه الأمور تجعل من الوزن عنصرا فنيا ينبغي النظر إليه بعين فاحصة دقيقة تتابع كل دقيق وجليل فيه .

١- الأوزان

عند النظر إلى المعجم الإيقاعي في الرثاء السعودي ثم تصنيف هذا الإنتاج طبقا للأوزان الشعرية التي صيغ فيها فإننا سنجد أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، أولها ما جاء على الأوزان الخليلية وهو أغلب هذه المادة وأكثرها ورودا ، والثاني ما أتى من شعر التفعيلة وهو أقل من سابقه ورودا ، أما الثالث والأخير فهو ما جاء مازجا بين النوعين وهو أقل هذه الأنواع ورودا ، وهذا ما تحكيه مادة هذا الإنتاج متمثلة في المجموعات والدواوين الشعرية المطبوعة ، حيث إننا ومن خلال نظرة أولية إليها سنجد هذا الشيء حقيقة ماثلة لا يعتورها أدنى ريب أو تشكيك ، وفيما يلي سنعرض بشيء من الدراسة إلى تلك الأقسام .

أ) الخليلية

من الأمور التي شاعت في نقدنا العربي قضية الميول الإيقاعية للشعر العربي في جملته وتقنين علاقة الإيقاع بنوع العاطفة أو الموضوع أو الغرض ، وبرغم تعدد هذه المحاولات ، وتباين مستويات التقنين فيها إلا أنها لا يمكن أن تكون معيارا دقيقا وأمينا يمكن الرجوع إليه في كل وقت ، ومن أمثلة تلك التوجهات قولهم عن بحر الكامل بأنه ((كأنما خلق للتغني المحض ، سواء أريد به جد أو هزل ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء المتلفسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضرورب التأمل ، قل أن يصيبوا فيه أو ينجحوا)) (١) ، ونوع آخر من تلك التوجهات نجده يشير إلى أن ((مشاعر الجزع واليأس تقتضي ـ عادة ـ وزنا طويلا كثير المقاطع ، فإذا استطار الهلع بتلك المشاعر تطلبت بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد ضربات القلب ، أما الحماسة الثائرة والفخر الجارف فيتبعهما النظم من بحور قصيرة أو متوسطة ، فإذا هدأت الحماسة واتزن الفخر جاءا في أوزان طويلة كثيرة المقاطع)) (٢) ، ولأننا في شعر الرثاء السعودي نقف أمام مادة نجد ما يلم شعثها الزماني والمكاني والنوعي فإن من الأجدر رصد الخريطة العروضية لها وفق مقاييس عامة تعطي مؤشرات إحصائية عامة أما التقنين القاطع فإنه أمر لا يخلص من الذاتية ولا يمكن أن يتأتى فضلا على أن المحاولات التي تبذل بصدده لم تلق نجاحا يذكر .

والرثاء السعودي كما أشرنا مسبقا قد جاء أغلبه على الأوزان الخليلية المعروفة ، وقد كان أغلب هذه البحور ورودا هي البحور الطويلة ، وهذا النوع من الأوزان يتفق

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د. عبد الله المجذوب ، ط١ ، (مصر ، ١٩٥٥م) ١ : ٢٦٤ .

(٢) شعر المتنبي قراءة أخرى : محمد فتوح أحمد ، ص١٣٥.

مع الشجن ، والتذكر والحنين ، كما أنها تعطي إمكانيات للسرد والبسط القصصي والعرض الدرامي ، وهذا أمر يتطلبه الرثاء عند تعداد مآثر الموتى ، أو سرد القصص المأساوية المؤثرة في المعارك والنكبات العامة ، كما أن تلك الأوزان صالحة للحوار والجدل أو التعمق الفلسفي وذلك ما يستدعيه التأمل والتفكر العميق عند الانصدام بمفاجأة الموت ومواجهة فاجعته وأثره المؤلم .

ونحن أمام هذه الملاحظة قد تستوقفنا مقولة أحد النقاد الباحثين التي جاء فيها ((يكاد يجمع النقاد قديما وحديثا ، على أن الرثاء يتناسب معه البحر الممتد والوزن الطويل ؛ لأن الامتداد والطويل يتفق مع شدة الحزن ، وأرى أن كل ما يتصل بالحزن من الفشل والعجز والشعور بالضعف أمام القوة الخالقة والمصيرة للعالم ، كل ذلك يلحق بالرثاء ؛ لأن كثرة المداتُ تناسب الإعياء والاسترخاء الذي يحل بالجسم نتيجة الصدمة الطاغية ، ويتلاءم مع الفتور الذي يهلهل النفس ، ويحطم قواها ؛ فتلهث بأنفاس خائرة ممتدة ، حتى كأنها تنقطع حثيثة في بطء ، لأن الحزين لا يملك القدرة ، ولا يتمكن من العزيمة القوية التي تأبى هذا الاسترخاء ، فيسرع ويقطع السير الحثيث إلى السرعة والملاحقة ، مما يتناسب مع انطلاق النفس القوية ووثباتها المتتابعة))[1] .

وعند فحص جزء من دواوين الشعر السعودي كعينة مختارة روعي في اختيارها التقدم والتأخر والمحافظة والتجديد وهي عشرة دواوين كما يلي :

---

(١) قصيدة الرثاء جذور وأطوار : حسين جمعة ، ص٢٨٤

الديوان	الشاعر
الأصداف	أحمد قنديل
ترانيم الليل	محمود عارف
أصداء وأنداء	محمد بن حسين
في زورقي	عبد الله بن إدريس
ريشة من جناح الذل	حسن الزهراني
يا فدى ناظريك	غازي القصيبي
حمائم تكنس العتمة	جاسم الصحيح
القدس أنتِ	عبد الرحمن العشماوي
ما لم تقله الخنساء	عبد الله الحميد
جراح قلب	على النعمي

عند النظر إلى مجموع هذه البحور الطويلة فإننا نجدها قد وردت في تلك العيّنة حسب النسب الآتية :

١- بحر الكامل وقد ورد بنسبة ٢٣ ٪

٢- بحر البسيط وقد ورد بنسبة ١٩ ٪

٣- بحر الوافر وقد ورد بنسبة ١٥ ٪

٤- بحر الطويل وقد ورد بنسبة ١٣ ٪

٥- بحر الخفيف وقد ورد بنسبة ١٣ ٪

٦- بحر المتقارب وقد ورد بنسبة ٧ ٪

٧- بحر الرمل وقد ورد بنسبة ٥ ٪

٨- بحور أخرى وقد وردت بنسبة ٥ ٪

فهـذا مـا تقـرره المـادة الرثائيـة في تلـك الـدواوين المختـارة ، كمـا أن المهـم هنـا الإشارة إلى ما ذكرناه سابقا من طغيان الشعر الخليلي على شعر التفعيلة ، وهـذا ما تشير إليه ـ أيضا ـ تلك المجموعة المختارة .

ومن الشعراء الذين كثر استخدامهم لبحر الكامل في مراثيهم كـل مـن محمـد بـن حسين ، وعبد الله بن إدريس ، وعبد الرحمن العشماوي ، ومن تلك النماذج مـا قالـه محمد ابن حسين في رثاء عمه سلطان بن محمد آل حسين :

(عمـي) وأنـت اليـوم محمـول علـى … أيدي الرجال ، أبعـد ذلـك موعـد !؟

نبكـي عليـك تفجـعـا وتوجـعـا … ومـن الفجيعـة مـا يسـوط فيـرعد

عصـرت دمـاء القلـب فاجعـة النـوى … وتفلـذت مـن هـول ذاك الأكبـد [1]

حيث استخدم الكامل لاتفاق هذا البحر مع الجوانـب العاطفيـة المحتدمة داخـل الإنسان ، إضـافة إلى مـا يجتمـع فيه مـن جـانبي الفخامـة والرقـة ، والشـاعر هنـا تمتلئ مرثيته بألفاظ التألم والبكاء ويعيش تجربة واقعية تحتـاج إلى مثـل هـذا البحـر الـذي مـن خصائصـه ((أن الحركـات فيـه تغلـب علـى السـكنات ، وهـذا يؤكـد جانـب الجزالـة ، خاصـة إذا ظهـرت فيـه ظـاهرة التشـديد))[2] ، ووجـود السـكنات أو توافرهـا وهـذا مـا يسمح به وزن الكامل ـ أحيانا ـ كما نلاحظ في التفعيلتين الأوليين من البيتين الأولـين ، حيث يتم تسكين الثاني المتحرك فتتحول (مُتَفَاعلن) إلى (مُتْفاعلن) .. فهـذا التسـكين يتضافر مع تردد حروف المد على إبراز الجانب العاطفي وتصوير المعاناة .

---

(١) أصداء وأنداء : محمد بن حسين ، ص١٢١ .

(٢) دراسات في النص الأدبي (العصر العباسي) : عبده بدوي ، ط٢ ، (الرياض ، دار الرفاعي للنشر ، ١٤٠٥هـ) ص٥٦ .

أما وزن البسيط فمن نماذجه ما قاله الشاعر أحمد الصالح في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين ـ رحمه الله ـ :

بأية الحب فض الحزن أفئدة ... فأوجع القلب والأكباد والحدقا

ومر بالمسجد الباكي إمامته ... ففزّع المنبر المشتاق والحلقا

وأجهشت أعين الفيحاء باكية ... إمامها وحبيبا عالما صدقا [(١)]

فهنا يميل الشاعر إلى البكاء الموسع ويحاول إيجاد هذا التوسع بعدد من المجالات، فيستخدم الجمع (أفئدة) ، كما يستخدم المتعاطفات (القلب والأكباد والحدقا) ، إضافة إلى انتقاله بالبكاء والحزن من إطار الكائن الحي إلى دائرة أوسع تنطلق إلى مظاهر الطبيعة الصامتة فيبكي المسجد والمنبر وتجهش أعين بلدة الشيخ بالبكاء .. إلخ ، وقد وجد في بحر البسيط بسعته وطوله ما يتناسب مع دلالة التوسع البكائي المطروقة والتعددية والانطلاق اللذان يتحققان في وزن البسيط كبحر متعدد الحركات والسكنات.

ويلي البسيط بحر الوافر وهو شبيه بالبحور السابقة في طوله وتجانس تفاعيله وتتابعها ، وفي هذا ما يساعد الشعراء عند التفصيل الذي يرافق عادة الثناء على الميت ومحاولة الإتيان على أغلب مناقبه ، ومن نماذج ذلك قول أحمد الصالح في رثاء الشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ :

كبير أن تكون لنا المصابا ... لقد متعتنا حججا عذابا

ومر بالمسجد الباكي إمامته ... وكنت الزاد والشهد المذابا

(١) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٧٨٧

كـــبرت مجاهـــدا ورعـــا تقـــيا مضـــيئا في تألقـــه شهـــابا
مـــلأت ســنين عمـــرك مستنيرا مـنيرا حجـة سمحـا جنـابا [١]

فالأبيات هنا تميل إلى الافتخار بالمرثي والإعلاء من قيمته الدينية والاجتماعية ، وتتكاثف فيها الصفات والأحوال المتشابهة في المعنى والمبنى ، (حججا عذابا ، الشهد المذابا ، مجاهدا ، ورعا ، تقيا ، مضيئا ، شهابا ، مستنيرا ، منيرا ، حجة ، سمحا ، جنابا) ، وقد ناسب ذلك تفاعيل الوافر المتشابهة في نظامها وإيقاعها .

أما الطويل وهو ذلك البحر المعروف بصفة القوة والرصانة فمن القصائد التي نظمت فيه ما قاله زاهر الألمعي في رثاء الأستاذ عامر الألمعي مساعد مدير التعليم بمنطقة جازان :

هـو الخطـب ينعـي رائـدا عـامر التقـى ويـنــدب فـــذا ألمعيـــا مظفـــرا
حـــوى في ذرى التعلـيم مجـدا مـؤثلا وفي مـــنهج الأخـــلاق ذكـــرا معطـــرا
وفي روضــــة الآداب ألقــــى برحــــله فيقطـف زهـرا فـاح بالنشـر أزهـرا [٢]

ولعل الوزن برصانته وقوته قد تناسب مع معنى الشاعر المتمثل في بيان قوة الفاجعة وأثر خبر وفاة المرثي على جميع أبناء منطقته لما كان له من دور في نهضة التعليم والرقي به . ومن نماذج القصائد التي جاءت على بحر الخفيف قول حبيب بن معلا المطيري في رثاء الشيخ محمد بن عثيمين ـ رحمه الله ـ :

جـــاس في خـــاطر الشـــجيّ ضـــرامه وتناهـــت مـــن الأســـى آلامـــه
نكـــئ الجـــرح وهـــو بعـــد طـــري وســـرت في عروقـــه أســـقامه [٣]

---

(١) عيون المراثي البازية : سليمان العثيم وفهد الجوعي ، ص٧٨ .

(٢) الألمعيات : زاهر الألمعي ، ص١١٣ .

(٣) ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ص٧٥٨ .

ويتميز هذا البحر بأنه كثيرا ما يدخله التدوير ، وهو ملاحظ في أغلب المراثي التي جاءت عليه ومنها هذه القصيدة .

كانت تلك البحور الأكثر انتشارا وورودا في شعر الرثاء السعودي ، حيث احتلت هذه الأوزان المرتبة الأولى ، أما الأوزان التي قل مجيئها في ذلك الشعر فهي البحور القصيرة سواء كانت مجزوءة أو قصيرة بطبيعة تكوينها العروضي ، كالمجتبث والهزج والمضارع وغيرها ، ومن ذلك مجيء إحدى مراثي أسامة عبد الرحمن على بحر الخبب أو المتدارك ، وهذا البحر قد سمي بالخبب تشبيها له بخبب الخيل ، وذلك لسرعته وانطلاقه ، والرثاء يحتاج إلى نوع من التأني والتأمل ، كما أن فاجعة الموت وفقد المرثيين أمر يفرض بطبيعته على الإنسان شيئا من الهدوء والتفكير الطويل ، ولذا فإن مرثية أسامة عبد الرحمن والتي قالها في رثاء والده قد نجد فيها قلقا إيقاعيا ، وتحس الأذن بعد التوافق بين القصيدة إيقاعها :

يا من فجرت ينابيعا ... لم تحمل غير العرفان
وكتابا ينساب عيونا ... ويضى حروفا ومعاني
وربيعا لا يكتب إلا ... أمطارا فوق الأغصان [1]

والألفاظ المستخدمة هنا قد لا تتناسب مع موقف الرثاء كالربيع والأمطار والينابيع والأغصان .. إلخ ، كما أن البيت قد سيطرت عليه الزحافات ، وأتت متتابعة بشكل يعكس قلقا إيقاعيا ولو نظرنا إلى الشطر في البيت الأول فقط سنجده كما يلي :

يا من = فَعْلُن ، فجّرت = فَعْلُن ، ت ينا = فَعِلُن ، بيعا = فُعْلُن

ومثل هذا يندرج بقية الأشطار ، بل إن هذا القلق قد ينال باضطرابه بعض مضامين الأبيات ، وذلك كقوله :

---

(١) واستوت على الجودي : أسامة عبد الرحمن ، ص١٣٦ .

يـــا بطـــلا قـــد خـــر صـــريعا كالقائـــــد فـــوق الميـــــدان [١]

فلا نجد في هذا البيت صدقا عاطفيا بقدر ما نجد مبالغة وتشبيها قد لا يتأتى واقعا وفنا ، مع أن الشاعر يرثي والده فكان من المفترض وجود أبيات تعكس الصدق العاطفي والتأثر البالغ تجاه الأب الراحل ، وقد يكون ذلك لخوض الشاعر غمرة هذا البحر في حين لم يجد نماذج سابقة تراثية أو معاصرة شبيهة بموضوعه قد أتت على هذا البحر ، فوجود النماذج وتوفرها يصبح ـ غالبا ـ أحد المصادر الملهمة للشاعر عند بناء شعره .

وكما ندر استخدام الأوزان القصيرة والمجزوءة فقد ندر ـ أيضا ـ وجود الرباعيات والخماسيات وما شابهها من الأوزان الشعرية ، ومن تلك الرباعيات ما فعله ضياء الدين رجب في رثاء ابنه حمزة ، وقد سارت تلك الرباعيات في نظام إيقاعي متعدد ، حيث إنها لم تندرج تحت بحر واحد ، بل إن كل رباعية قد أتت في بحر يختلف عن بحر الرباعية الأخرى ، فمنها ما جاء على البسيط ومنها ما جاء على الطويل ومنها ما جاء على الكامل والبسيط .. وغير ذلك ، ومن تلك الرباعيات قوله في أحدها :

أيـــا حمـــزة أحلـــى نـــداء يشـــدني إليـــك وإن لم تنـــأ عـــني ثوانـــيا
فأنـــت بحســـي غـــير مـــا أنـــت إنـــه بنفســـي حيـــاة تســـتجيب ندائـــيا
وتهتـــف بـــي هتـــف الحيـــاة بنبضـــها وإن كنـــت في دنيـــا التماثيـــل خافيـــا
وأسمـــى الـــرؤى يـــا قـــرة العـــين رؤيـــة أراك بهـــا حســـا وأنـــت ترانـــيا [٢]

ويبدو أن هذه الرباعيات قد قالها ضياء الدين رجب في أوقات متفاوتة وممتدة ، لاسيما وهو كما أشرنا مسبقا قد أكثر من رثاء ابنه الوحيد وأوقف جل رثائه عليه .

---

(١) المصدر السابق ، ص١٣٧ .

(٢) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٢٥ .

ومن الخماسيات ما فعلته بديعة كشغري في رثاء والدها ، وقد نظمت قصيدتها في سبعة مقاطع ، كل مقطع يمثل خمسة أبيات تتحد فيها القافية ، أما الوزن فقد انتظم جميع القصيدة بحر الكامل مجزوءا ، ومن تلك المقاطع :

وسألت في صمت أليم ... وصمت يعوزك الكلام
ليغيب في العين سؤال ... وعليك قد ورف الحمام
أسألت عني يا أبي ... أم جاء طيفي في منام
أسلمت روحك راضيا ... وتركت في العين السلام
لخصته في دمعة ... تبقى لداود الختام (1)

ومع أن هذه القصيدة قد جاءت على أحد البحور القصيرة إلا أنها قد حققت شيئا من الهدوء والرصانة وبعدت عن سرعة الإيقاع وتدفقه السريع ، وقد يكون ذلك راجعا إلى تسكين القافية ، والتزام إضافة الساكن فيما قبل الحرف الأخير من التفعيلة ، بحيث تتحول (متفاعلن) إلى (متفاعلان) .

وكما وجدت الرباعيات والخماسيات بشكل غير ملفت للانتباه وبحضور قليل جدا ، فقد كان أقل من ذلك ظهورا تداخل الأوزان الخليلية ، ومن النماذج التي حدث فيها هذا التداخل قول رقية ناظر :

فلقد شغلت عن القريض بهاجس ... فاجتث صوت النائحات سكوني
أتاني من الأهلين في العصر صائح ... آه لقد زار الحمام عريني (2)

حيث تداخل بحر الكامل مع الطويل .

(1) شيء من طقوسي : بديعة كشغري ، ص٢٥
(2) الرحيل : رقية ناظر ، ص١٨

كذلك من النماذج التي برز فيها هذا التداخل قصيدة لشروق بنت عبد الرحمن السعيد قالتها في رثاء أخيها (فيصل) وقد تداخل في تشكيل القصيدة ثلاثة بحور هي الكامل والرجز والمتقارب ، ومن أبياتها :

قد كنت طفلا يرتوي   من نبضه قلبي الذي
بين الحنايا يرتمي   أحببته هذا أخي

....

تذكرت في بحر ذاك المنى   بأن الصغير شقي الخطى
تذكرت كم مرة لا مني   وكم مرة منه قلبي اشتكى [1]

وهذه القصيدة قد اعتورها كثير من الأخطاء العروضية كالكسر والإقواء في بعض أبياتها وكما أن التداخل في الأوزان الخليلية من القليل النادر فإننا قد نجد ما هو أندر منه ، بل إن ذلك قد يكون تجربة إيقاعية تنفرد في بابها داخل حيز الرثاء السعودي، ونعني بذلك ما فعله محمد حسن عواد في مرثيته التي أنشأها بعد وفاة الملك فيصل، حيث يقول:

يا ردى ويحك هل نلت الهماما   ((فيصل)) المضفي حياة ووئاما..
وكسوت الأفق الصافي غماما   فبكيناه كما يبكي اليتامى .. والأيامى
ما عنيت الأفق الأعلى ، ولا   أفق الشمس شتاء وخريف .. ومصيف
الملايين التي قد ذرفت   دمعها اللاهب في يوم الوداع..والضياع[2]

---

(١) صحيفة الجزيرة : العدد : ٩٨٢٦ ، الثلاثاء ١٤٢٠/٥/١٣هـ .

(٢) ديوان العواد ، ١٧٣/٢ .

ب) التفعيلية

وكما كان لبعض البحور في الأوزان الخليلية حضور مكثف فكذلك الحال في شعر التفعيلة ، حيث إن هناك بعض التفاعيل التي أكثر شعراء التفعيلة من استخدامها على حين غاب أو اضمحل حضور تفعيلات أخرى ، وأبرز التفاعيل حضورا هي :

أ) تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) .

ب) تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) .

ج) تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) .

د) تفعيلة بحر الوافر (متفاعلن) .

هـ) تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) .

و) تفعيلة بحر الخبب (فاعلن) .

والملاحظ في جميع هذه التفعيلات أنها تتغلب فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة ، سواء في أصل التفعيلة أو بعد ما تحدث لها بعض الزحافات مثل تحوّل متفاعلن بالإضمار إلى مستفعلن ، وتحوّل (مفاعلتن) بالعصب إلى (مفاعيلن) ومن نماذج تفعيلة بحر الرجز قول أحمد السعد في رثاء أمه :

يداي تمتدان ..

تحملان حبي الوحيد

أعفيه بالتراب

وبيننا مسافة رهيبة

مزروعة بالحزن والعذاب (١)

---

(١) الأفق الرائع : أحمد السعد ، ط١ ، (الرياض ، مطابع البادية) ، (د.ت) ، ص١٩ .

والملاحظ أن جل التفاعيل قد دخلتها الزحافات ، فنجد أن السطرين الأولين فقط قد أتيا كما يلي :

متفعلن / مستفعِ

لن / متفعلن / متفعلن / مُـ

واللجوء إلى الزحافات والإكثار منها ظاهرة منتشرة في الشعر التفعيلي المعاصر ، وفي مادة الرثاء السعودي سنجد هذا الانتشار باطراد وكثافة ، فبالزحاف يستطيع الشاعر تطويع أوزانه إلى مقاصده وأغراضه كما يستطيع بها التجاوب مع انفعالاته واضطرابه النفسي في حالتي الزيادة والنقصان ، وهذا ما جعل أحد النقاد يكتب قائلا ((إنه كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحال النفسية .. كلما بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة ، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المميزة أو المنفعلة في الحالة النفسية فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوعا من السرعة الملموسة أي سرعة في الأداء ، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل العادي الهادي وغير المنفعل ، ولأن الزحاف ـ لتعريفه العروضي ـ هو كل تغيير يتناول ثواني الأسباب ويقوم بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ـ فإنه يؤدي إلى اختصار في عدد الأحرف وتقليص عدد المتحركات أي أنه من ناحية الأداء الصوتي يستعمل على اختصار الزمن ، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة ، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدمه الشاعر من حالات في مقاطع أخرى)) [1] ، والموقف الرثائي بطبيعته يتولد من رحم الانفعال النفسي العاطفي فيحدث قلقا واضطرابا وجدانيا ، وعند بناء الشعر سينسحب ذلك الاضطراب على إيقاعه فتتبلور القصيدة الرثائية كانعكاس لتلك الحالة

---

(١) دير الملاك : محسن أطيمش ، ص٣٠٦ .

وذلك الشعور ، وفي النص السابق نلاحظ أن نسبة الزحاف إلى عدمه (٦ : ١) ، وقد كان أغلبها وأكثرها ورودا حذف الثاني الساكن حيث تحولت (مستفعلن) إلى (متفعلن) كما نجد (مستعلن ، مستعلن ، ..) وغيرها .

على أن هذه السيطرة للزحاف على تفعيلة الرجز قد نجدها مختفية في نصوص أخرى ، ولكنها أقل من السابقة ومن ذلك قول هيام حماد في رثاء والدها :

ماذا أصاب الكون في هذا الدجى ..؟
أمي تصلي في سكون الليل تدعو رافعة
كف الرجا
والناي يبكي بين أيد راجفة
وقطتي البيضاء لاذت خلف ظهري واجفة
ماذا جرى في بيتنا الهادي الوديع .. ؟ ؟ (١)

ولو نظرنا إلى التفاعيل في الثلاثة الأسطر الأولى لوجدناها كما يلي :

١- مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن .
٢- مستفعلن ، مستفعلن ، مستفعلن .
٣- مستفعلن .

حيث اختفت الزحافات فيها على خلاف النص السابق ، وعند النظر في المضمون المعنوي للنصين يتضح أن النص الأول قد أتى مصورا القلق والحزن الذي انتاب الشاعر إزاء وفاة والدته فناسبه وجود الزحافات ، أما النص الأخير فقد أتى مصورا حالة الهدوء والسكون وما انتاب بيت الشاعرة من الذهول بسبب وفاة والدها ، فناسبه مجيء التفاعيل تامة هادئة لا قلق فيها ولا اضطراب ، وهذا ما يؤكد

(١) قارب بلا شراع : هيام حماد ، ص١٩ .

عليه بعض الباحثين في التشكيل الموسيقي بقولهم : ((تظل موسيقى الشعر مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية الواعية، وغير الواعية، ورعشاتها الغامضة أو الواضحة ، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التقليدي ، فالموسيقى صورة نفسية لإحساسنا بالوجود ، قبل أن تكون نظاما من الإيقاع والنغم)) (١) .

أما تفعلية بحر الكامل (متفاعلن) فقد برزت ـ أيضاً ـ بصورة كبيرة جدا ومن نماذج ذلك الشعر قول عبد الله الزيد في رثاء والدته :

وتلمست عيناي في لون الندى
ما قد بدا
ما لا يحل به الردى
حتى إذا لاح الصدى
وازور من حد المدى
هامت (٢)

وكذلك في هذا النص نقف على ظاهرة إيقاعية أخرى وهي عدم الالتزام بعدد معين من التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، بل إن النص بأكمله لا يوجد به أي نظام يحدد تلك التفعيلات ، حيث تأتي في بعض الأسطر مشكلة ثلاث تفعيلات وفي بعضها الآخر تفعيلتين أو تفعيلة واحدة ، بل إن بعض الأسطر قد يشكله جزء من التفعيلة الواحدة كما هو ظاهر في السطر الأخير من هذا النص ، كما أن هذا النص قد غلب على تفيعلاته زحاف واحد وهو تسكين الثاني المتحرك ، وهذا الزحاف من الكثير وروده في

---

(١) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحي أبو مراد ، ص١٦٥ .

(٢) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ص٧ .

تفعيلة الكامل ، والملفت للانتباه أن هذا النص قد جاء في إحدى عشرة تفعيلة ودخل ذلك الزحاف على تسع منها ، فكون ذلك نغما إيقاعيا شبه متوحد في النص، وفي هذا ما يعكس رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة ومتجانسة من التدفق الإيقاعي المتشابه .

وقد قل في هذا النص ظهور التدوير تلك الظاهرة الموسيقية التي قد غلب وكثر خروجها في الشعر التفعيلي المعاصر ، والتدوير يعد من أنواع التحكم في طول الأسطر الشعرية ، ويعرف بأنه ((اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا أو مجموعة محددة من الأبيات المفرطة في الطول)) [1] ، ومع أن نازك الملائكة ترى أن التدوير يمتنع امتناعا باتا في الشعر الحر [2] إلا أن التدوير قد شاع ((في القصيدة الجديدة بشكل لافت للنظر حتى إنه قد تحول إلى ظاهرة أسلوبية إيقاعية جماعية لم يسلم منها شاعر من الشعراء الجدد)) [3] وقد عزاه بعض النقاد إلى ((إحساس الشاعر بإيقاع الحركة الدائرية للكون والزمن فحاول أن يترجم هذا الإحساس وينقله إلى عمله الشعري من خلال القصيدة المدورة التي تأتي تعبيرا فنيا عن هذا الإحساس)) [4] ، وبعضهم يرى أنه ((وسيلة من وسائل الشاعر الفنية لخلق علاقة خاصة بين المضمون الشعري وأسلوب التعبير وبين الموسيقى ، وأنه ظاهرة ترتبط أساسا بمضامين الشعر وأحاسيس الشاعر ومحاولة واعية منه للتعبير عن تجاربه بشكل فني جيد ، وأنه يشيع في القصائد ذات النفس القصصي التي تنحو نحو القص والسرد والحكاية والتي تتصف بالتسلسل والتتابع السردي)) [5] ومن النماذج الرثائية

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد ، ص١٩٢ .

(٢) انظر : قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص١١٦ .

(٣) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١٠٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص١٠٣ .

(٥) دير الملاك : محسن أطميش ، ص٣٣٠.

التي سيطرت عليها ظاهرة التدوير في الشعر السعودي قصيدة جاسم الصحيح التي قالها في رثاء ضحايا حريق قرية القديح :

جاث ببابك يا قديح

أقبل العتاب محرابا

وأعرج في مدار الغيب

نحو السرمد الأبدي

حيث تبتل الشهداء للغز العتيق (١)

فنجد أن التدوير قد سيطر على جميع هذه الأسطر وقد أحدث فيها ترابطا وتلازما جعلها تشكل مجتمعة دفقة إيقاعية واحدة ، مشكلة هذه الأسطر ما يسميه بعض النقاد بـ (الجملة الشعرية) وتعني ((بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة كل خصائصه ، فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ، ولهذا الامتداد اعتبارات ... ، لكن الجملة تظل ـ مع هذه الاعتبارات ـ بنية موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم هي القصيدة)) (٢) ، ومن هذا المنطلق كانت نظرة النقاد في التفريق بين السطر الشعري والجملة الشعرية ، حيث يحل الأول إشكالية الدفقة السريعة أو القصيرة في إيقاعها وانفعالها أما الثانية فتحل مشكلة الدفقة الممتدة أو الطويلة التي قد لا يستطيع السطر الشعري استيعابها واستكمال انفعالها ، وهذه الأسطر الشعرية قد تكونت من ثلاث عشرة تفعلية ، وقد سيطر التدوير على أغلب أشطرها ، وذلك لما تحمله من دفقة شعورية متوحدة .

---

(١) أعشاش الملائكة : جاسم الصحيح ، ص٤٦١ .

(٢) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحي أبو مراد ، ص١٦٥ .

ومن نماذج التدوير قول عبد الله الزيد في رثاء أمه :

كان الصباح فما

يشاطرنا بقايا الذكر

والترتيل

يوقد صمتنا

فيفر من دمنا الصقيع (١)

وهنا ملاحظة جديرة بالاهتمام في هذه الجملة الشعرية وسابقتها ، وهي ختم الجملة الشعرية بتفعيلة (متفاعلان) المحتوية على ساكنين في نهايتهما ففي ذلك تأكيد قوي على إحداث وقفة قوية وحادة في نهاية تلك الأسطر ، لتعمل على وقف ذلك الدفق الشعري الفياض عند الشاعر والذي كان يمثله التدوير المستمر في الجملة الشعرية ، وبالتالي فسوف يصبح في هذا النص تقابل إيقاعي يمثله التدوير واختتام الجملة بالتفعيلة المنتهية بالساكنين ، لأن الإفراط من استخدام التدوير والاستمرار فهي قد يرهق القارئ الذي لابد له من وقفات موسيقية تقوم بإغناء الإيقاع وتعويض القصيدة ما فقدته من قيم موسيقية ، ولذا فإن قطع التدوير والإتيان بالتفعيلة الأخيرة لم يأت إلا بعد وجود التدوير في عدد من أسطر النص ، أما مجيء التدوير في السطر والسطرين من النص فلا يعد إفراطا كما أنه لن يشكل إرهاقا للقارئ أو المتلقي عموماً.

ج) المزج بين النوعين

المزج بين الشعر الخليلي والتفعيلي لم يكن ظاهرة بارزة في الرثاء السعودي ، وما وجد منه ليس إلا نماذج محدودة ، والمهم في هذا الأمر هو الوظيفة الإيقاعية التي

---

(١) انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : عبد الله الزيد ، ص١٣ .

يمكن أن يقدمها هذا العمل ، والتي قد تنسحب أحيانا لتعطي تقنيات جمالية ودلالية متعددة ، ((والجمع بين الشكلين التقليدي والجديد في عمليات التطعيم الإيقاعي التي لجأ إليها كثير من الشعراء من أجل خلق إيقاع قائم على التناقض يجمع بين النظام وخرق النظام معا ، فالشاعر في الشكل التقليدي يكون خاضعا تماما للعروض ، بينما في الشكل الجديد يخضع الشاعر إلى إرادته الحرة التي لا تخضع للقواعد ، وهنا يجيء الجمع بين الشكلين جمع بين الضدين ، بين حالتين ، ولابد أن يكون كل شكل معبرا عن حالة خاصة به .. ، أي يجب أن يكون وجود الشكل القديم مبررا وليس اعتباطيا))[١] ، ويبدو أن الجمع بين الشكلين قد وجد كظاهرة فنية في الشعر التفعيلي ، ولذا فإنه يوجد لدى من يكتبون شعر التفعيلة أولا ، كما أنه ثانيا يوجد في قصائد تكون السيطرة والغلبة فيها للشكل التفعيلي فيؤتى بالشكل التقليدي للقيام بمهمة محددة في بناء القصيدة ، وقد نلحظ هذا المزج في النماذج التي جمعت بين الشكلين ، ومن ذلك ما فعله عبد الرحمن العشماوي في قصيدته (من جعفر الطيار إلى نصر جرّار) وقد قالها في رثاء الشهيد الفلسطيني نصر جرار الذي استشهد بعد بتر قدميه ويده اليمنى ، حيث وجدوا رأسه مفصولا عن جسده تحت أنقاض المدينة الفلسطينية (جنين) ، وقد بدأت القصيدة بـ :

ما هذا النور الساطع ، ما هذا النور ؟!
ما هذا النور الساطع يا عين الزمن الآتي .
من أين تدفق .. كيف تألق حتى أصبح يسرق نظراتي .
ويحرك ساكن نبضاتي .[٢]

---

(١) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١١٥

(٢) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص٦٨

وقد كان هذا مطلع المقطع الأول في القصيدتين وسيطر عليه التساؤل الملح ، ويستمر هذا المقطع دون كشف عن المتسائل فيه ، ثم يأتي المقطع الثاني وفيه تكشف تلك الشخصية المتسائلة عن نفسها وإذا بها الصحابي الشهيد (جعفر بن أبي طالب)، فيتضح هدف النص وهو عقد المقارنة بين شخصية الصحابي الشهيد وشخصية الشهيد المعاصر (المرثي)، حيث تقوم القصيدة على استلهام ذلك الحدث التاريخي وتوظفه حاضرا يعيده ويمثله بفدائيته وإقدامه الشهيد نصر جرار ، حيث يستمر الصحابي الشهيد بتساؤله الملح :

هذا خبر يدمي القلب ورب الناس

كيف تركتم أرض المحشر للأنجاس ؟! (١)

وهنا يأتي الرد بالشكل التقليدي ، ليوحي بوجود همم أبطال الأمة السابقين في مجاهدي فلسطين المناضلين وفي وجود الشكل التقليدي ما يشير إلى التقارب والتواشج بين هذا الحاضر المناضل وذلك الماضي المجيد :

مهــلا يــا جعفــر لا تجــزع فشــموس بطولتنــا تسطــع

النــور أتــاك مــن الأقصــى ورمــاح عزائمنــا تشــرع

يا جعفر يا ابن أبي طالب :

النــور أتــاك مــن الأقصــى مــن شــعب الهمــة والواجــب

مــن أم تشــرب دمعتهــا وتجهــز زادا لمحــارب (٢)

فيأتي الشكل التقليدي معبرا عن صوت يعلق على الأحداث ويفصل ما يقوم به شعب فلسطين من جهاد ونضال ، وكأن هذا الصوت يعكس ذلك الإصرار

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص٧٣ .

(٢) المصدر السابق .

والكفاح الذي يستمد نماذجه من جذوره التاريخية البعيدة ، والملاحظ مجيء الشكلين التقليدي والجديد على بحر المتدارك ، بحيث تصبح تفعيلة الشكلين (فاعلن) بزحافاتها أو تحولاتها الإيقاعية ، وفي هذا التوحد ما يعكس ما تم ذكره مسبقا من التواشج والتقارب بين الصورة الفدائية القديمة والصورة الفدائية المعاصرة ، فتسير القصيدة بنغمة إيقاعية متحدة ، ثم في آخر القصيدة يبرز الصوت التراثي مستقلا فيجيء بالشكل التقليدي القديم مستخدما وزنا له رصيده التراثي هو بحر البسيط :

من أرض (مؤتة) من عزمي وإصراري لـك التحيـة يـا نصـر بـن جـرار
مـن أرض مؤتـة والميـدان محتفـل بفـارس مـن بـني الإسـلام مغـوار
....
يـا نصـر يـا وارث الأمجـاد مـا حمـلت إليـك إلا علـى أكتـاف أبـرار [١]

ويختتم النص بهذا الشكل التقليدي الذي أتى في أحد عشر بيتا معبرا عن تحية وتقدير البطل القديم للمجاهدين في أرض جنين الفلسطينية وخاصة الشهيد نصر بن جرار بشيء من الإكبار والإجلال .

ومن الذين مزجوا بني التفعيلي والخليلي عبد الله الزيد في رثاء صديقه خالد البنيان ، حيث ابتدأ المرثية بالشكل التقليدي ، وجاء مطلعها في عشرة أبيات تقليدية منها :

بكـى صـاحبي لمـا تجلـت مـواجعي وأيقـن أنـي بالرثـاء سأبتـدي
وأسـبل مـن سـجارة الـروح حزنـه فـأقفر مـن روح القناديـل موقـدي
وأعطـاني البـدء الـذي لا أجيـده وأعطيته شكوى المصاب إلى الصدى [٢]

---

(١) القدس أنت : عبد الرحمن العشماوي ، ص٧٦ .

(٢) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد .. يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص٤٧ .

فهذا الصوت قد جاء مطلعا للمرثية ليمثل كورس جماعي قديم يقوم بالتمهيد للأحداث أو التعليق عليها وقد جاء على بحر الطويل بما يحتويه من القوة والأصالة وفيه تبرز شخصية الشاعر وصديقه الذي يشاركه معاناة الفراق وألم الغياب والفقد إزاء رحيل صديقهما ، ثم بعد هذا التمهيد تأتي القصيدة بالشكل التفعيلي متجاوزة مائة سطر شعري ، ومنها :

وأوثقنا خبر المصاب
حينها لم نكن في الزمان
ولا في المكان
والذي بين حزن اليقين الثقيل
وبين انشطار السكينة
مثل الذي بين هم الإنابة
والمنتهي في سبيل الثواب [1]

وفيها يركز الشاعر على تعظيم شأن المصيبة ومعاناة الفقد ، والملاحظ أنه في جميع النص التفعيلي لم يتحدث بلسان المفرد ولكن الصوت الحاضر دائما كان صوت الجماعة .

وفي موضع آخر يستخدم عبد الله الزيد المخرج بين الشكلين التقليدي والتفعيلي وذلك في قصيدة طويلة قالها في رثاء والدته ، ولكن الشكل التقليدي هذه المرة لا يأتي مطلعا للقصيدة إنما يأتي متوسطا لها وفي مقطع مستقل يضع الشاعر له عنوانا خاصا هو (صوت):

---

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص٩

يا فجوة في مغيب الأرض : إن ذهلت منـك الزوايـا وشـاب الظـل والمثـل
فـأورقي بالـذي قـد بـث بارئهــا في الوجـه والكـف مما ظـل يبتهـل
ضـمي فواصـل حـب مـا خبـا أبـدا وأشـرقي بـوميض لـيس ينفصـل (١)

أما الشكل التقليدي فقد جاء على تفعيلة الكل (متفاعلن) ومن أسطره ما يلي :

لله ما أشقى به
لله .. ما يمسي ويصبح .. مترعا من حسرتي (٢)

ومع ما يمنحه هذا المزج للقصيدة من تنوع إيقاعي وما له بالتالي من قيمة فنية إلا أنه قد لا يكون له وظيفة دلالية خاصة ، وقد يكون طول القصيدة المفرط هو الذي أوجد هذا المزج حيث أحس الشاعر برتابة الاستمرار في النظام التفعيلي وما سوف يوجده في النص من الركود والهدوء ، والقصيدة قد أتت في أربع عشرة صفحة قد امتلأت بمئات الأسطر التفعيلية ، ولذا نجد الشاعر في موضع آخر يدخل في النص شكلا جديدا وهي أبيات من الفلكلور الشعبي منها :

أرثيـك يـا حـال تحـول علـى الضـد أرثيـك مـن جـوف تجـوف بالأمـرار
أرثيتـك بـالعبرة علـى صـالي الخـد وأرثيـك بالحسـرة على نـار الأشـعار
شـديت أنـا مـن جنـة الـروح واحتـد في وجهتي من سابق العمـر تـذكار (٣)

وهذه الأبيات الشعبية قد أتت على وزن الرجز ، وتفاعيلها كما يلي :

مســـتفعلن مســـتفعلن فـــاعلاتن مســـتفعلن مســـتفعلن فـــاعلاتن

---

(١) المصدر السابق ، ص١١ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٢ .

(٣) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج الروح : عبد الله الزيد ، ص١٧ .

وهنا يصبح النص قد امتزج من أشكال متعددة يقوم تمازجها على أساس تكوين بنية تقابلية بين القديم والجديد وبين الفصيح أو النخبوي والعامي أو الشعبي ، فحقق بهذا الامتزاج تنوعا وتموجاً إيقاعياً متعدد الدفقات والتأثيرات ليعكس ما تجيش به نفس الشاعر من اضطرابات نفسية وتموجات عاطفية قد بددها الحزن وشتتها الألم، ولعل في هذا ما يعكس وظيفة ذلك التمازج المتعدد إضافة إلى أن هذا التمازج في الأشكال الإيقاعية يتيح للشاعر حرية أكبر في التصرف بتشكيلاته اللغوية ، بحيث يوصلها إلى درجة البساطة والانعتاق التام من أي قيود أو شروط يقننها نظام اللغة كما قد توفر ذلك أشكال الفلكلور الشعبي ، فتكون بالتالي أكثر قدرة على تجسيد أحاسيه وصوره واستيعاب عواطفه وتيارات الدفق الشعوري لديه بتلقائية لا تجدها النماذج المعيارية ، ومع أن هذا الأمر قد يضع الشاعر بين فكي الناقد ويفتح عليه نافذة واسعة ليطل منها أدنى النقاد والباحثين لإدخال الشاعر اللغة العامية في قصيدة قد حفلت بقيم موضوعية وفنية متعددة .. مع ذلك كله إلا أن الشاعرقد وجد في هذا الخروج ما يلبي شيئاً من أحاسيسه المتضاربة وتجربته الرثائية الواسعة .

وقد يحدث التمازج بين الشكل التفعيلي والشكل التقليدي في لغته البسيطة أو الاجتماعية العادية ، ليكون أصدق في التعبير عن الذين يتكلمون فيه وذلك عندما يوجد في النص شخصيات اجتماعية عادية ، ومن نماذج هذا المزج ما فعله حسن الزهراني والدة طفلة قد قتلها والدها ، وهي تصور قصة مأساوية كتبها الشاعر على لسان الطفلة :

أبتاه لن أنسى يديك القاتله

في جيد أمي وهي تصرخ قائله

خذ ما تريد من الحياة الزائلة

(دعني أعيش مع رحـاب [١] دعني أعيش مع رحاب) [٢]

حيث يأتي السطر الأخير بيتا تقليديا على الوزن الخليلي ، ويتكرر هذا البيت في عدد من مواضع القصيدة ليعكس بتقليديته وأصالته وما له من هيبة القدم وجلال السبك موقف الأم المرثية ، وهي تصرخ في وجه الزوج القاتل مكررة نداءها وتوسلها بأن يتركها تعيش مع ابنتها الصغيرة ، ثم بعد ذلك تأتي خاتمة القصيدة بشكل تقليدي على لسان الطفلة :

هـــذا قضـــاء الله يـــا أبتـــي ولـــيس بوســـعنا دفـــع القضـــاء
فـــإلى لقـــاء في حيـــاة غـــير دنـــيانا فقـــد عـــزّ اللقـــاء [٣]

وهنا يصبح صوت الطفلة قد جاء بالشكل التقليدي ليعكس ـ أيضا ـ براءة الطفلة وذلك بما يتمثل في هذا الشكل من عمق تراثي وعدم تكلف أو تجديد .

٢- الموسيقا الداخلية

تعد الموسيقا الداخلية أو الإيقاع الداخلي من أقرب الإيقاعات إلى الشعرية ، وتختلف عن الموسيقا الخارجية أو موسيقا الأوزان في أن الأخيرة تأتي مفروضة على التجربة الشعرية ،ومهما يحصل فيها من التواؤم بينها وبين التجربة الشعرية فيها أو ما يسمى بالتناسب بين الأوزان والأغراض فإنه يبقى لها شيء من السيطرة المفروضة والنظام الرتيب ، أما الموسيقى الداخلية فتنبع من داخل التجربة الشعرية وتسير معها في كل تغير أو تطور يجد ، فتصحبها في شدتها وعلوها وتصحبها في هدوئها وخفوتها ، وهي إذ تصحبها في هذه الحالات إنما تسايرها وتتماشى مع واقعها كمكون أساسي في

---

(١) رحاب هو اسم الطفلة المقتولة والدتها .

(٢) صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص١٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص٢١ .

تلك التجربة ، والشاعر حين يختار كلماته فإنما يختارها اختيارا صوتيا للتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه ، وهذا الإيقاع الداخلي عند التوسع فيه فإنه سيأتي على كثير من خصائص وسمات اللغة وستصعب الإحاطة به ولم أطرافه لأنه سيتناول جميع مجالات الصوت اللغوي ، ولكن النقاد رغبة في تحديد وتقنين هذا الإيقاع قد رصدوا عددا من الظواهر الصوتية المشتركة التي برزت في مادة الشعر العربي وكان لها أداء إيقاعيا ملحوظا ، ومن تلك الظواهر وأبرزها سمة التصريع في الأبيات الخليلية ، وقد بقي لهذه السمة حضورها الفاعل في الشعر العربي منذ أمد بعيد ، فظلت مع كل التغيرات والتحولات بارزة مشاهدة ، وظل شعراء العرب يألفونها ويحرصون عليها في كل زمان ومكان ولعل ذلك راجع إلى ما لها من قيمة إيقاعية فهي تهيء الأذن المستمعة إلى قافية القصيدة وتؤكد على ذلك الصوت الترددي منذ الابتداء بالنص ، وفي الرثاء السعودي برز التصريع في الكثير من المراثي كظاهرة إيقاعية لها جرسها النغمي الخاص ، فهذا عبد المحسن حليت يقول في مطلع إحدى مراثيه :

زار الممات وما للموت تأجيل ولا لأمر قضى الرحمن تبديل (١)

ومن التصريع في المطالع أيضا قول أحمد سالم باعطب في رثاء الشاعر عمر أبي ريشة :

لم ترتحل عنا ولم تترجل ما زلت فوق ذرا الملاحم تعتلي (٢)

ولشغف بعض الشعراء في التصريع ولما يجدونه فيه من تدفق إيقاعي يعكس الحالة الشعورية فإنه قد لا يقصر بعضهم التصريع على المطلع بل قد يتجاوزه إلى أبيات أخرى ، وهذا التصريع الحاصل في غير المطلع من القليل جدا وجوده وقد يكون سبب

---

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص١٢٣ .

(٢) أسراب الطيور المهاجرة : أحمد سالم باعطب ، ص١٠٦ .

قلته والعزوف عنه راجع إلى محاولة الشاعر الإفادة بأكبر قدر ممكن من القوافي غير المتكررة ، ومن هذا التصريع المتعدد قول عبد الرحمن آل عبد الكريم :

الله يعطـــي مـــن يشـــاء ويمـــنع سـبحانه فهـو القـوي المبـدع

والعـين مـن حـر الفجيعـة تـدمع والقلـب مـن ألم الأسـية يجـزع

والمـوت يحصـد والخلائـق رتـع كظبـاء غـاب أسـدها لا تنـزع (١)

فكأنه قد أحس بجمال التصريع في البيت الأول واستماله ذلك إلى الاسترسال فيه ، أو أنه أراد أن تكون هذه الأبيات مجتمعة مطلعا للقصيدة فوسمها بهذه السمة الخاصة .

وأحيانا قد يأتي التصريع في بعض أبيات القصيدة غير مجيئه في مطلعها ودون أن تكون تلك الأبيات تالية للمطلع كما في النموذج السابق عند عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ومن تلك النماذج ما جاء في قصيدة للدكتور إبراهيم بن فوزان الفوزان قد كتبها في رثاء أبيه ، وقد استخدم التصريع في بيتين منها غير المطلع وهما :

رمـى فـؤادي فأصـماه وخلفـني مضى غريب الأسى والأهل والوطن

واحسـرتاه وهـول الخطـب يعصـرني ولوعة الحزن والذكرى تمزقـني (٢)

حيث أوجد التصريع جرسا نغميا يضبط إيقاع هذه الأبيات ضبطا خاصا تنفرد به عن بقية أبيات القصيدة ، وذلك لما تحمله من معاني التحسر والتألم الشديد ، ومن الموسيقى الداخلية ما يعرف بالترصيع أو حسن التقسيم وهو ((لون تعبيري يتصل بالسجع ، ويعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية أي أن حقيقته تؤول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي .. والعملية

---

(١) خلجات قلب : عبد الرحمن آل عبد الكريم ، ص٦٧ .

(٢) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من صاحبها في تاريخ ١٤٢٢/٢/٧هـ .

التوفيقية بين البنية العروضية والصرفية تؤدي إلى تناغم مدهش يدعم الإيقاع ويجعله متوازنا حيث توجد بنية الترصيع))[1] ، وبالتالي فالترصيع تكثيف إيقاعي متوازن ، ومن أمثلته قول عبد المحسن حليت :

فالنـــار نائيـــة والعـــين راضـــية والـذنب مغتفـر والصـفح مـأمول [2]

حيث تكون البيت من أربع جمل قد تساوت في وزنها الصرفي والعروضي فأحدث ذلك فيها إيقاعا متعددا يتردد مع كل جملة بالنغمة نفسها وإذا كان هذا الترصيع قد حدث التوافق فيه بين جملتي الشطر الأول ثم بين جملتي الشطر الثاني فإنه قد يوجد ترصيع يتجاوز الجملتين إلى أكثر من ذلك فيحدث في ثلاث جمل أو أربع ، وفي هذه الحالة يزداد إيقاع الترصيع وقيمته الجمالية ، ومن ذلك قول الدكتور إبراهيم الفوزان في رثاء أخيه :

فالقلـــب منفطـــر والـــدمع منهمـــر والصدر مشتعل ، والصبر أعجزني [3]

فهنا كل جملة من الجمل الأربع تقع في وزن واحد هو (مستفعلن فعلن) كما أن صدور هذه الجمل قد تساوى في تركيبه الصرفي (فالقلب ، والدمع ، والصدر ، والصبر) بل إن بعضها قد وجد فيه شيء من التجنيس ، وكذلك العجز في هذه الجمل قد أتى متساويا في تكوينه الصرفي (منفطر ، منهمر ، مشتعل ، أعجزني) .

وكما يحدث الترصيع في الشكل التقليدي فإنه قد يحدث في شعر التفعيلة ، فيعوض بوجوده الجانب الموسيقي المفقود من القصيدة وذلك لغياب القافية ، وذلك باستخدام كلمات متشابهة النهايات أو متشابهة في الميزان الصرفي ، ومن ذلك قول عبد الله الزيد :

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة : محمد عبد المطلب ، ص٣٨٤ .

(٢) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص١٢٥.

(٣) قصيدة مخطوطة حصلت عليها من صاحبها في ١٤٢٢/٢/٧هـ .

كل البشائر تكتوي ..

كل المنافذ تستحيل ..

كل المناهل مرة ..

كالنار في زمن اللظى .. (١)

فوجود (كل) مضافا إليها صيغة منتهى الجموع (البشائر ، المنافذ ، المناهل) في أسطر هذا النص قد قام بدور ترصيعي يعطي تلك الأسطر إيقاعا صوتيا يعوض غياب القافية .

وتزداد جمالية هذا الترصيع ويعلو تأثيره الإيقاعي حينما يحدث في كلمات قد تشابهت نهاياتها إضافة إلى تشابه أوزانها ، ومن ذلك ما يحدث في الكلمات التي قد طال ميزانها الصرفي لوجود حروف الزيادة فيها ، ومثال ذلك قول أحمد قنديل في رثاء والده :

ما زال حيا .. بيننا

متنهدا ، متوعدا ، متوددا ، متوسدا (٢)

فهذه الكلمات قد حدث فيها توافقا وتجانسا متعددا على المستوى الصرفي والإيقاعي فكون ذلك ترديدا أو تتابعا نغميا متحدا .

وهذا النوع من الترصيع يجر إلى نوع آخر من الموسيقى الداخلية وهو الجناس أو التجنيس ، والتجنيس قريب من التصريع بل إنهما قد يتداخلان أحيانا كما هو ملحوظ في النص السابق ، ولكن الجناس تكون قيمته الصوتية أجلى وآكد وذلك لما فيه من تشابه بين أحرف الكلمات ، أما الترصيع فتكون قيمته في أغلب أحوالها إيقاعية

---

(١) من غربة الشكوى يسري كتاب الوجد يتلو سراج اللوح : عبد الله الزيد ، ص١٧.

(٢) الأصداف : أحمد قنديل ، ص٨٠ .

عروضية قد لا تتفق فيها أحرف الكلمات ولكنها تكون إيقاعا متجانسا ، والكلمات في الشعر معلوم أنها تميل إلى الائتلاف مع شبيهاتها صوتيا أو تتنادى صوتيا لكي تأتلف في تركيب أكثر تجانسا وانسجاما ، وقد أشار النقاد إلى أن التشابه في جرس الكلمتين يدفع الذهن في الغالب إلى التماس التشابه بين معنييهما [١] .

وقد يكون الجناس تاما وهو ما اتفقت فيه جميع أحرف الكلمات ، ومن ذلك قول أحمد إبراهيم الحربي :

غير أني ..
قبل أن تلتف ساقاي
لفقت الساق بالساق
وأشرعت ذراعي لرفات المجبرة [٢]

وهو معنى مقتبس من الآية القرآنية : ﴿وَٱلْتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ۝٢٩﴾ [٣] ، يصور فيه الشاعر ساعة الاحتضار ، والساق كما هي في الآية القرآنية وكذلك السطر الشعري تمثل الأولى إحدى ساقي الإنسان والكلمة الثانية تمثل ساقه الأخرى ، فمجيء الكلمة مفردة قد يصبح دالا على أي ساق في الإنسان ، أما مجيئها بأسلوب التجنيس هذا فقد أكسب كل لفظة منها دلالة معنوية تختلف فيها عن الأخرى ، ولن تتحقق هذه الدلالة إلا بالجناس .

ومن الموسيقى الداخلية ما يعرف ببنية التقابل ، وتقوم على أساس الجمع بين ضدين واضحين ومباشرين في التنافر على نحو يسهم في الكشف عن التقابل المعجمي

---

(١) انظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله المجذوب ، ٢/٦٦٢ .

(٢) تقاسيم على جذع نخلة الوادي : أحمد إبراهيم الحربي ، ص١٨ .

(٣) سورة القيامة ، آية ٢٩ .

من خلال نسيج دلالي ينساب ويتغلغل في داخل الأبيات : ومن أمثلة ذلك قول عبد المحسن حليت :

ومولـد الطفـل كـل النـاس تعلمـه　　　لكـن وقـت حلـول المـوت مجهـول (١)

فالبنية التقابلية بين (مولد الطفل) و (حلول الموت) تجمع بين بعدين زمانيين هما المولد والموت ، وعلم البشر في الأول وانتظارهم له وترقبهم لحدوثه يدل على هوان شأنه وسهولة أمره على حين أن جهلهم بالأخير وعدم معرفتهم بوقت حدوثه مع ما يحمله من المفاجأة المؤلمة يدل على عظم شأن هذا الأمر وثقل وطأته .

ومن الموسيقى الداخلية رد العجز على الصدر ، وهذا الفن لا يقتصر على البيت التقليدي كاملا كما يظن البعض ولكنه قد يحدث في شطر واحد من البيت الشعري ، ومثال ذلك قول محمد هاشم رشيد :

رزؤنـــا فيـــك أفـــدح الأرزاء　　　فاعـذر الـدمع إن جـرى بالـدماء (٢)

فالكلمة الأولى في الشطر الأول قد تجانست مع الكلمة الأخيرة فيه (رزؤنا ، الأرزاء) فحدث رد العجز على الصدر في الشطر الأول من هذا البيت ، ومن نماذج ذلك ـ أيضا ـ قول غازي القصيبي :

قـد عجزنـا حتـى شـكا العجـز منـا　　　وبكينـا حتـى ازدرانـا البكـاء
وركعنـا حتـى اشمـأز ركـوع　　　ورجونـا حتـى استغاث الرجـاء (٣)

ففي كل شطر جرى التوافق بين أوله وآخره حيث يرد العجز على الصدر في كل شطر ، وهذا يدل على وجود هذا الفن البلاغي في الشطر التقليدي وفي هذه الحالة تكون له جمالية إيقاعية وصوتية أقرب في توافقها وتموجها من حدوثها في البيت

---

(١) مقاطع من الوجدان : عبد المحسن حليت ، ص٨٤ .

(٢) المجموعة الكاملة : محمد هاشم رشيد ، ص٢٢٩ .

(٣) للشهداء : غازي القصيبي ، ص٨ .

كاملا ، حيث تبعد المسافة في هذه الحالة قليلا فيحدث ذلك البعد شيئا من عدم تقارب الانسجام والتناغم ، ولكن ذلك لا يعني غياب دوره الإيقاعي وتأثيره الصوتي لاسيما عندما يكون في ذلك نكتة دلالية أو تصويرية خاصة ، ومن نماذج ذلك قول ضياء الدين رجب في رثائه ابنه :

تخير في التراب هوى دفينا وخلفني أعيش على التراب [1]

حيث احتوى هذا البيت على مفارقة تصويرية تقوم على بنية التقابل التي تعكس ما يعانيه الأب الثاكل من أحزان الفقد ومرارة الغياب .

٣ – القوافي

تعد القافية شريكة الوزن في الشعر العربي لما تقوم به من وظيفة جمالية موسيقية عن طريق إيجاد أجواء إيقاعية متناغمة ، ولقد كانت القافية سمة مميزة للقصيدة العربية ، ولم تتخلى عنها في أية مرحلة تاريخية ، ورغم ما حدث للشعر العربي من تطور وما طرأ عليه من تغيرات جذرية في العصر الحديث فلا يزال للقافية دور وإسهام فعال في بلورة شكل القصيدة العربية ((وكل ما قيل عن تخلي الشعر الحديث عن القافية نهائيا وأن القصيدة الحديثة لم تعد في حاجة إليها ، يعد من قبيل الكلام الذي يطلق على عواهنه دون استقراء كامل للنصوص .. فالقافية ما زالت موجودة وتقوم بوظيفتها خير قيام إلا أن الشعر الحديث حررها من شكلها ومن رتابتها وحولها إلى مجموعة من الأنماط بعد أن كانت نمطا واحدا ، كما أسند إليها أدوارا كثيرة علاوة على دورها القديم)) [2] ، وهذا الأمر يجر إلى تقرير حقيقة نقدية مهمة مفادها أن القافية قد تغير

---

(١) ديوان ضياء الدين رجب : ضياء الدين رجب ، ص٤٣٠ .

(٢) الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : عبد السلام سلام ، ص١٤٥ .

مفهومها وتطور تبعا للتغير والتطور الأدبي ، لأن مفهوم القافية في الماضي كان خاصا أو مرهونا ببقاء الروي ، فالروي علامة على القافية ، ومن الذين قد أولوا هذا الأمر اهتماما بالغا الناقد عز الدين إسماعيل ومما لاحظه في ذلك أنه ((لم يكن الشعر ليستغني عن القافية ، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم ، لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة ، تلك التي لا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف ، دون اشتراك ملزم في حرف الروي)) [1] ، وعليه فقد أصبحت نهاية السطر الشعري الذي تنتهي عنده الدفقة الموسيقية قافية السطر وقد تمتد هذه القافية لأكثر من سطر شعري وذلك عندما تمتد الدفقة الموسيقية فتشمل أكثر من سطر شعري وتتحول إلى ما يسمى بالجملة الشعرية ، وهذا الأمر قد جعل شأن القافية في الشكل الجديد نسقا بالغ الحساسية والصعوبة ويحتاج إلى مزيد دربة ومران كما يستلزم الأصالة والاقتدار .

أما في الشكل التقليدي فقد بقيت للقافية هيبتها وأصالتها في نظامها المعروف لأن الإطار التقليدي للشعر العربي قد سار في نظام مباشر وظاهر للحواس كما أنه دقيق وثابت لا يعاني من فوضوية أو عدم انضباط ، وكان من ميزات ذلك النظام أنه معروف من قبل الآخرين ، ولذا كان الشاعر كثيرا ما ينتهي من صدر قصيدته ثم يقف ليتم له المستمع نهاية عجزها أو بالأصح قافيتها ، فكأن القافية فيه شيء ثابت لابد أن يكون هو تلك الكلمات ، وكثير من أبيات الشعر العربي لا يستطيع أحد أن يستبدل الكلمة التي فيها قافيتها بأي كلمة أخرى ، بل لابد أن تكون هي تلك الكلمة ، ومن هنا كانت القافية نظاما ثابتا وواضحا في الشعر العربي .

---

(١) الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل ، ص٦٧ .

غير أن ثمة مشكلة اصطلاحية قد تجاوزها الدرس الأدبي لما اعتاده فيها من كثرة الأخذ والعطاء وهي التداخل بين مصطلحي القافية والروي ، وهي مشكلة قديمة جدا حتى إن بعض علماء اللغة الأقدمين قد كانوا يطلقون على الروي قافية [١] ، وحاليا أصبح هذا التبادل الاصطلاحي شائعا ومتداولا ، ولكن عند التغلغل فيه والدراسة المفصلة أو عند اجتماع المصطلحين (القافية والروي) فإنه يبقى لكل منهما مفهومه المحدود والخاص ، وأول ما ينبغي للدارس رصده وتوضيحه في شأن القافية أمران مهمان ، وذلك عندما تكون الدراسة في مادة تؤطرها الكثافة والتعددية ، وهذان الأمران هما حروف الروي الأكثر حضورا والأقل أولا ، ثم نوع هذه الحروف من حيث التقييد والإطلاق ، وفي هذه الحال يصبح قد أعطى تصورا عاما لقوافي مادته ، ثم بعد ذلك يتغلغل في الجوانب الفرعية الأخرى ، مع ملاحظة أن هذا كله في الشكل التقليدي أما قوافي شعر التفعيلة فلها خصوصية وانفراد آخر .

وعند النظر في مادة الرثاء السعودي فسوف يلاحظ أن نظام قافيتها قد تماشى واتسق مع ما يوجد في الشعر العربي عامة ، دون أن يكون له خصوصية معينة أو أن تبرز فيه ظواهر واضحة تمنحه انفرادا أو خروجا معينا ، حيث كانت أكثر الحروف رويا هي : الميم ، اللام ، الراء ، الباء ، النون ، الدال ، وهي نفس الحروف التي يراها الدكتور إبراهيم أنيس أكثر شيوعا واستخداما في روي الشعر العربي [٢] ، وعند محاولة اكتشاف مدى التناسب بين هذه الحروف وموضوع الرثاء فإن أول ما تجدر ملاحظته أن هذا يرجع إلى كثرة شيوع هذه الحروف في أواخر الكلمات العربية ، وهذا الشيء سيتم إدراكه بمجرد نظرة سريعة إلى المعاجم العربية المرتبة على حسب الحرف الأخير من

---

(١) من أولئك العلماء ثعلب وقطرب .. وغيرهم .

(٢) انظر موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس ، ط٣ ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥م) ص٢٤٨ .

الكلمة كلسان العرب لابن منظور الصحاح للجوهري وغيرهم ، وبالتالي فسيكون اختيار هذه الحروف رويا للقصيدة قد أعطى مجالا واسعا في الاختيار والعدول ، وقد منح النصوص ثراء دلاليا ، أما الأمر الآخر فإنه يحلظ في هذه الحروف ظاهرة صوتية تتعلق في قرب مخرجها من الشفتين ، فالميم والباء من الشفتين ، والراء والدال واللام من اللسان ، والشعراء يؤثرون استخدام الحروف ذات المخارج القريبة من أدنى الجهاز الصوتي للإنسان وهما اللسان والشفتان ، لأن ذلك يسهل النطق بالحرف ويقلل من مشقة التفوه به ، وفي هذا ما يناسب موقف الرثاء حيث تكون نفس الإنسان مليئة بالحزن ومترعة بالآلام والآهات وعليه فقد يصبح من الممكن القول بأن مجيء الروي في الرثاء السعودي على الأحرف المشتهرة والأثيرة بالخروج لم يكن بسبب التأثر أو التقليدية فحسب ولكنه تكمن فيه دواع أخرى من أبرزها ما يوجد من تناسب بين الموقف الرثائي وصفات هذه الحروف ومن نماذج مراثيهم التي جاء الروي فيها من تلك الحروف الشهيرة والأثيرة قصيدة محمد بن حسين (واعا أيها الحبيب) :

ورمت سهام الموت شهما ماجدا عف الإزار مهذبا مقداما
الله أكبر لم يدع لي فقده فكرا يصوغ من الثناء نظاما
إن يعتري عقلي الذهول فطالما منح الفؤاد سعادة وسلاما (١)

فالألف قبل الميم تبدو وكأنها تجسم حالات الصراخ والدعاء ، ويزيد من أثرتها مجيء الميم مفتوحة بعدها ، والميم تعبر عن الضيق والأحزان.

ومن القصائد التي جاء رويها باء قول عبد الله بن خميس في رثاء الملك خالد - رحمه الله - :

(١) أصداء وأنداء : محمد بن سعد بن حسين ، ص١٢٠.

حبيــب ومــا كــل الملــوك حبيــب ... وراع إلى كــل القلــوب قريــب [١]

والباء صوت شديد مجهور ، وكما هو معلوم فإنه أحد حروف القلقلة ، وذلك لما فيه من القوة والشدة ، وفي ذلك ما يتناسب مع موقف شديد الوطأة وثقيل التأثير معبرا عما في نفس الشاعر من حزن عظيم على ذلك الملك المحبوب ، ولعل في كلمتي (حبيب ، قريب) ما يعكس أو ينقل شيئا من عاطفته .

أما مجيء اللام رويا فمن أمثلته قصيدة عبد الله الحميد في رثاء والده :

ويقلقــني الترقــب والــتمني ... ولكــني أراك أبــي المثــالي
تقــدر كــل أنــات الحيــارى ... وتعصــف بالتخــاذل والتعــالي [٢]

ومثل ذلك نجد نماذج كثيرة للحروف الأثيرة الأخرى كالنون والراء والدال وغيرها مما حوته الدواوين والمجموعات الرثائية من قصائد الرثاء السعودي ، والملاحظ في أكثر هذه القوافي أنها من القوافي المطلقة وهي ما جاء الروي فيها متحركا لا ساكنا أما القوافي المقيدة أو مسكنة الروي فمن القليل ورودها ولعل ذلك لما في السكون من هدوء وركود لا يتوافق مع حالة النفس المضطربة إزاء الحزن وموقف الفقد ، ومن ذلك قول عثمان بن سيار في رثاء ركاب الطائرة المحترقة :

قــم تخيــل ساعــة مــن فــزع ... دوّت الصــيحة والمــوت حضــر
ســوف تنتابــك مثلــي رجفــة ... يوشــك الخــافق منهــا أن يقــر [٣]

وحرف الراء عند سكونه تكمن فيه صفة التكرير والتردد فيتناغم في ذلك مع ما يتردد في النفس من الحسرة والألم .

---

(١) الديوان الثاني : عبد الله بن خميس ، ص٨٥.

(٢) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص٥٦ .

(٣) بين فجر وغسق : عثمان بن سيار المحارب ، ص١١٦ .

أما حروف الروي التي ندر استعمالها فهي أيضا تلك القليلة الورود في الشعر العربي أو ما تسمى بالنفر ، ومنها الكاف والصاد والزاء والذال والجيم ، وقد ندر ورودها في مادة الرثاء السعودي ، بل إن ما وجد من بعضها قد يكون نادرا أو واحدا في بابه ، ومن نماذج تلك الحروف ، قول محمد بن حسين في قصيدته (رثاء خاتم) :

فلــو كــان يبكــى خــاتم لبكيتــه ... لأن بــه مــا لا يلمــــلمه القـــص
فيــا خــاتمي إن زان حســنك إصــبعا ... دعـوت عليهـا أن يباينهـا القــص (١)

أما حرف الجيم فمن نماذجه قول محمد هاشم رشيد :

يـــا راحـــلا ولى ومـــا برحـــت ... أصـــــــداؤه ورؤاه تختلــــــج
لا لم تمـــت فـــالموت لـــيس مـــن ... تحيـــا علـــى نبضـــاته المهـــج (٢)

ومن النماذج التي تكاد تكون منفردة في رويها ما قاله حسن الزهراني في رثاء أمه :

أعـــزى فيـــك يـــا أمـــي وعـــيني ... تـــرى الآمـــال وهـــي تجـــزّ جـــزّا
فـــلا والله لا أنســـاك يـــا مـــن ... نحـــزت بموتهـــا في القلـــب نحـــزا (٣)

أما الحروف التي كانت متوسطة الحضور فلم تكن بالأثيرة ولا القليلة فمثل القاف والعين والهاء والحاء والتاء والفاء ، ومن نماذج ذلك إحدى مراثي عبد الله بن خميس :

هـل أنـت يـا صـوت القـوافي مسعفي ... أم أنـــت رغـــم الحادثـــات مســـوفي
جمـدت قريحـة شـاعر مـا أخصـبتْ ... شـعرا ومقلـة ناظـر لم تـذرف (٤)

---

(١) قصيدة من ديوان مخطوط تحت الطبع .

(٢) المجموعة الكاملة : محمد هاشمرشيد ، ص٢٣٧ .

(٣) ريشة من جناح الذل : حسن الزهراني ، ص٦١ .

(٤) على ربى اليمامة : عبد الله بن خميس ، ص ٤٨٥ .

والفاء كما هو معروف صوت شفوي مهموس ، والنطق بها يتم بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا ، مع عدم السماح للهواء بأن يمر من الأنف ، كما أن الأوتار الصوتية لا تتذبذب عند النطق بها ، وبهذا يتحقق فيه صفة الضيق والمحاصرة فيكون في ذلك اتفاق وتناسب مع دوافع هذه القصيدة المحزنة .

أما عيوب القوافي المشتهرة كالإقواء والإيطاء وسناد التأسيس والتضمين وغيرها فمن القليل النادر وجودها في مادة الرثاء السعودي وما وجد منها لا يعدو كونه من النادر الشاذ أو المستغرب في مكانه الموجود فيه ، حيث إنك تجد شاعرا قد ألف عددا من الدواوين الشعرية التي اشتملت على عشرات القصائد الرثائية فلا تجد فيها شيئا من ذلك ، وما وجد من ذلك فغالبا ما يكون لدى شعراء لم تكتمل تجاربهم الشعرية أو تكون قصائدهم الرثائية قد أخرجت دون تمحيص واستقراء لاسيما عندما يكون أولئك ليسوا من الشعراء المعروفين ولكنهم قد مروا ببعض المواقف المحزنة فدفعتهم إلى كتابة شيء قد لا نبتعد عن الحقيقة حينما نقول بأنه أشبه ما يكون بالخطرات وليس القصائد ذوات البناء المحكم والنسيج القويم ، ومن القصائد التي وقع فيها الإقواء قول مزنة المبارك :

وأطلب أماه صدق دعاك ... ففيه الهناءة والسؤددُ
أما كنت يا أم في لهفة ... لتلقين في عرسه أحمدُ
لقد غبت يا أم في ليلة ... كما البدر في ظلمة يفقد [1]

حيث وقع الإقواء في قافية البيت الثاني حينما رفعت (أحمد) مع أن حقه الإعرابي النصب لأنه مفعول به .

---

(١) قصيدة مخطوطة .

ومن الإقواء أيضا قول عبد الرحمن اليحيا في رثاء والدته :

وقـد حـل فيـك الطهـر حتـى ظننتـه إليـك يثـوب الطهـر والجـود والنـدى
وكـل الـذي يلقـاك يـدري بأنـك إمـام مـلاك يحتـذى ويمجـدا [(١)]

فوقع الإقواء في قافية البيت الثاني ، حيث نصب الفعل المضارع مع أن حقه الرفع ، وروي القصيدة دال مفتوحة ، ويلحظ ما في البيتين من ركاكة وضعف تدل على أنهما نتاج شاعرية لم تكتمل مؤهلاتها بعد ، حيث نجد الشاعر في مرثية أخرى يقع في سناد التأسيس ، فيقول في رثاء والده :

الله أكبر والدي إن الثرى قـــد حـل فيـه القـدس إذ جئنـا لهـا
الله أكـبر والـدي إن التقـى والـدين والأخـلاق أنـت إمامهـا
ناحـت عليـك المـزن في أجوائهـا ولتبكـك الأكـوان في أفلاكهـا [(٢)]

فالروي هنا الحرف الواقع بين ألف التأسيس والضمير (ها) لأن (ها) ضمير قبله متحرك فلا يصلح أن يكون رويا ، ويبدو أن صاحب المرثية هنا قد اعتقد صحة ذلك فجعل الضمير (ها) هو روي القصيدة .

أما القوافي في الشكل التفعيلي فقد تكون الحاجة إليها أشد من الشكل التقليدي وما ذلك إلا لأن شعر التفعيلة يفقد بعض القيم الموسيقية التي تكون متوافرة في الشعر الخليلي ، حيث تعتري شعر التفعيلة العديد من الظواهر كطول الأسطر والتدوير وكثرة الانزياحات ، وهذه الأمور قد تقلل من وضوح الإيقاع وتجعل المتلقي يواجه صعوبة في التذوق الموسيقي والإحساس به ، ((فمجيء القافية في آخر كل شطر ، سواء أكانت موحدة أم منوعة ، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من

---

(١) ديون الأجنحة السابحة : عبد الرحمن اليحيا ، ص١٧٤.

(٢) المصدر السابق ، ص١٥٩.

تذوقه والاستجابة له))[1] ، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أن القصيدة التفعيلية عند غياب القافية يغيب عنها جمال الوقع وعلو النبرة[2] ، ومن استقراء لمادة الرثاء المكتوب بالشكل التفعيلي في الشعر السعودي يلحظ حضور القافية والاهتمام بها ، ومن نماذج هذا الحضور قول غازي القصيبي :

ضحكنا زمانا طويلا . . طويلا
وكانت لنا قصص تبهر المستحيلا
وكان وفيا أبيا نبيــلا[3]

فهنا قد التزم الشاعر بقافية موحدة يختم فيها كل سطر شعري ، ولكن هذه القافية ليست مستمرة وشاملة القصيدة كلها، حيث إنه في أجزاء أخرى من النص يستخدم قواف أخرى مما يدل على أن هذه القصيدة من ذوات القوافي المتعددة ، ومن ذلك :

وصار القريب . . القريب بعيدا
وصار الحبيب . . الحبيب غريبا
وكان الزمان زمانا عجيبـا[4]

وفي هذا النص تبرز ظاهرة مهمة في قوافي شعر التفعيلة ، وهي أن الشاعر يجعل القافية أساسا يلتزمه أما الروي فيتغير تبعا لما يستدعيه النص ، فالقوافي في هذا النص (بعيداً ، غريباً، عجيباً) قد اتحد فيها الأساس على حين اختلف الروي في بعضها، كما أنها أتت مشبعة ، والقافية المشبعة هي التي يتم فيها إشباع حركة الروي،

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص١٩٠ .

(٢) انظر : المصدر السابق ، ص١٩١ .

(٣) للشهداء : غازي القصيبي ، ص٣١ .

(٤) للشهداء : غازي القصيبي ، ص٣٥ .

والإشباع هنا قد قام بوظيفة جمالية لتناسبه مع البعد والغرابة والتعجب ، وما تحمله هذه المعاني من شدة التأثير ، كما أن النص قد احتوى على ظاهرة أخرى من القوافي هي (القوافي الداخلية) التي تمثلها كلمتي (الحبيب ، القريب) في السطرين الأولين من هذا النص .

ومن الظواهر البارزة في شعر التفعيلة تسكين قوافيه حيث وجد أن ((نماذج الشعر الجديد تنحو نحو تسكين الأواخر لا لهدف إعرابي نحوي بل لهدف موسيقي يرتبط بالتشكيل العام بموسيقى القصيدة)) [1] ، والواقع أن هناك من يرى هذا الأمر عيبا في شعر التفعيلة [2] ، كما أن هناك من يرى أن في تسكين قوافي شعر التفعيلة حفظا للسياق الشعري من اللبس ((فكما تحفظ الحركة الإعرابية أواخر الأبيات من اللبس ، فكذلك تعمل ظاهرة تسكين حروف الروي على ذلك)) [3] ، ومن نماذج التسكين قول عبد الله الحميد :

هذي العروس / الطفلة / القمر / الهنوفْ
عبرت تطوفْ
عبرت تطوفْ
فستنانها الزهريُّ
يفتحم الحتوفْ [4]

---

(١) في الأدب السعودي ، رؤية داخلية : يوسف نوفل ، ط١ ، (الرياض ، دار الأصالة للنشر ، ١٤٠٤هـ)، ص١٧٦.

(٢) انظر : الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث : صالح الخضيري ، ط١ ، (الرياض ، مكتبة التوبة ، ١٤١٤هـ) .ص٣٧٧ .

(٣) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : فتحي أبو مراد ، ص١٩٠.

(٤) ما لم تقله الخنساء : عبد الله الحميد ، ص٢٢ .

غير أن تسكين القوافي قد يكون نابعا من إرادة وقصد ليكون جمالية فنية أرادها الشاعر وقصدها بوعي وإخلاص ، وقد يكون الشاعر هنا إنما أتى بالسكون لأنه ينقل حقيقة ثابتة غير قابلة للجدل والنقاش وهي مأساة الطفلة المرثية وما واجهها من غدر مياه المسبح الذي غرقت فيه .

ولعل من النماذج التي حقق فيها تسكين القافية جمالية فنية ومعنوية بارزة قول عبدالرحمن العشماوي :

كانت دموع الشيخ
أقوى من تجلده وأكبرْ
ولسانه
من جور حسرته تعثرْ
في رأسه
مليون خاطرة وأكثرْ

فتسكين القافية هنا قد تضامن مع ما يصوره النص من سكون وتجلد الشيخ وعدم مقدرته على التفوه بأي كلمة وذلك لما في نفسه من الخواطر المحزنة والآلام المضنية .

أما قوافي الجمل الشعرية فهي التي تحدث في كل جملة شعرية قد تخلل التدوير جميع أسطرها الشعرية أو جل تلك الأسطر ، ومن تلك القوافي قول جاسم الصحيح :

يا أيها العرس المقدسُ
يا جنينا سل من رحم السعادة في يدي ولادة عمياءَ
يا عرق الأمومة في مخاض اليأسِ
يا فرحا على وجه القوابل راح يسرقه الخفوتْ

فهذه الأسطرتشكل جملة شعرية رويها التاء الساكنة في آخرها ، وفي النص ترد هذه التاء قافية في جمل شعرية أخرى منها (النعوت ، السكوت ، لا يموت ، البيوت ، عنكبوت) .

وهكذا نشاهد كيف كان حضور القافية في الشعر التفعيلي وكيف كان تنوعها وتعدد نماذجها النابع من تطور ونمو التجربة الشعرية ومحاولتها التجديد والانعتاق من بعض القيود التي تكبح حريتها بعض الأحيان ، وفي هذا ما يدل على ما تشهده قصيدة الرثاء السعودية المعاصرة من تحولات فنية ونموا إبداعي متألق .

الخاتمـــــة

الحمد لله وحدة ، والصلاة والسلام على رسوله وآله وصحبه .. وبعد :

فقد كان الله معينا وموفقا في إتمام هذه الدراسة المتخصصة التي قامت بالتطواف على غرض الرثاء في الشعر السعودي المعاصر مستقرئة مادة ذلك الرثاء من مصادرها المتعددة ومحاولة الوقوف على أبعادها الموضوعية وخصائصها الفنية لتكون ـ بالتالي ـ صورة وافية عن هذا الفن الكبير كأنموذج صادق في إعطاء تصور عام عن الشعر السعودي عامة في جميع اتجاهات وفنونه ، وحيث إن الدراسة كانت محدودة بعاملي الزمان والمكان فقد حاولت تغطية جميع أجزاء هذين العاملين من خلال النماذج المدروسة التي تناولت بالفحص والاستقراء إبداع ما يزيد على تسعين شاعرا وشاعرة من جميع أجزاء المملكة العربية السعودية وفي مختلف العقود الزمنية للفترة المدروسة فكان من أبرز نتائج الدراسة ما يلي :

١- أن الرثاء السعودي كان متميزا في قيمه الموضوعية وخصائصه الأسلوبية ، وقد كان متسما بالصفاء العقدي والإحساس الأخوي والنبل الإنساني العام ، عاكسا بذلك الاتسام خصائص وأخلاق المجتمع السعودي عامة .

٢- أن الرثاء من أصدق العواطف الإنسانية وأجلها تصويراً ، ولهذا فإنه غالبا ما يتحقق فيه الصدق الإبداعي فناً وموضوعاً ؛ وبالتالي فإنه ترجمة واقعية

أصيلة ، وصورة فنية مؤثرة ، كما أنه تجربة اجتماعية عامة ، لأنه غالبا ما يكون في شخصيات بارزة مشهورة ، كالملوك المحبوبين ، والعلماء المفقودين ، والشهداء المجاهدين ، والشعراء المؤثرين .. إلخ ، ولا يخرج عن ذلك إلا ما كان في أقارب أو أصدقاء الشعراء وأصفيائهم ، وهذا الصنف يكتسب اجتماعيته وتأثيره من كونه صورة واقعية يجد فيها المتلقي مثال لوعته ومرارة تجربته وعظيم أسفه على مفقوديه من أمثال أولئك المرثيين .

٣- أن هذه المادة الرثائية تتصف بوفرة وغزارة كبيرة جدا ، ولا أدل على ذلك من وجود المجموعات والدواوين الشاعرية المتخصصة في رثاء الشخصية الواحدة أو القضية الإنسانية الواحدة ، ومن أمثلة ذلك الرثاء في شخصية الملك فيصل بن عبد العزيز ـ رحمه الله ـ والشيخ عبد العزيز بن باز ـ رحمه الله ـ ، والطفل الفلسطيني محمد الدرة .. وغيرهم ، ومع هذه الوفرة الكبيرة في المادة إلا أنه يقابلها وفرة المصادر وتميزها التصنيفي .

٤- تشكلت معظم مادة الرثاء في السنوات الأخيرة من مدة الدراسة ، حيث إنها تقل في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي ، على حين تزداد كثافتها فيما بعد ذلك ولاسيما السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر الهجري ، ولعل مرد ذلك إلى ازدهار الأدب وزيادة أعداد المبدعين وانتشار التعليم وتطور الإعلام .. وغير ذلك من وسائل التطور والنمو العصرية الأخرى ، كما أن الدراسة قد كشفت عن ضخامة الرثاء لدى بعض الشعراء وكثرة ظهوره في إبداعهم وذلك مثل محمد فقي ، وأحمد قنديل ومحمود عارف ، ومحمد بن حسين ، وغازي القصيبي ، وجاسم الصحيح ، وعبد الله الزيد .. وغيرهم ، على حين يقل أو يكاد يتلاشى في

إبداع آخرين مثل عبد الله الفيصل وعبد الله العثيمين ، وحمزة شحاتة ، وإبراهيم العواجي ، ومحمد الثبيتي ، وعبد الله الصيخان .. وغيرهم .

٥- كشفت الدراسة عن تحولات قصيدة الرثاء المعاصرة في الشعر السعودي وانتقالها التطوري المتميز حيث انطلقت من مستوياتها التقليدية المنحسرة في البكاء وتعداد مآثر المفقودين إلى آفاق غير محدودة من جوانب الفكر والإبداع والإنسانية المتعددة ، ملتقية بذلك مع حركة النمو والازدهار التي يشهدها الواقع الثقافي والأدبي في المملكة العربية السعودية وعاكسة بدورها شيئا من ذلك الازدهار .

٦- كثير من هذا الرثاء وجد في الفترة الزمانية القريبة ، ويلتقي الشعر السعودي فيه مع جماليات البناء الفني للقصيدة العربية المعاصرة في أمور جوهرية كثيرة ودراسته تعطي تصورا ودراية عن تشكل شعرنا المعاصر ، وما يعيشه من تطور وتحول يتواكب مع متغيرات العصر .

٧- عندما وضعت الدراسة الرثاء السعودي في سياقه الاجتماعي والتاريخي والسياسي وقفت على مجموعة كبيرة من القضايا والهموم الواقعية التي شغلت الشاعر السعودي واستأثرت بعاطفته على المستويين الذاتي والجماعي .

٨- أسهمت الدراسة في الكشف عن الجوانب الإنسانية في الشعر السعودي ، حيث يدعو إلى تسليط الأضواء على قضية الموت والفناء ، كما ينطلق إلى آفاق المعمورة يضمد جراح الإنسان ويحس بآلامه ونكباته بضمير ممتلئ بالعطف والإشفاق ، وفي هذا ما يعكس نبل العاطفة في ذلك الشعر .

أما أبرز المقترحات بعد هذه الدراسة فتتركز في الأمور التالية :

أ) دراسة أغراض وفنون الشعر السعودي الأخرى كالمدح والغزل والفخر .. وغير ذلك لتكتمل مكتبة الأدب السعودي وتُسدّ تلك الثغرات .

ب) نظرا لكثافة مادة الرثاء وتتابع إنتاجها المتدفق فكم سيكون مجديا وجود دراسات تقوم على التصنيف والتفصيل ، بحيث تدرس كل اتجاه من اتجاهات شعر الرثاء السعودي دراسة مستقلة ، حتى يتمكن الباحث من التعمق والاستقصاء واستكشاف الخصائص والظواهر البارزة في تلك الاتجاهات ، أو أن تتخذ تلك الدراسات من الشخصيات المرثية تقسيما لها كرثاء العلماء ورثاء الشعراء ورثاء الأصدقاء .. إلخ .

ج) القيام بدراسات مقارنة وموازنة تبحث أوجه الشبه والاختلاف والتأثر والتأثير بين الرثاء السعودي والرثاء في البلاد العربية الأخرى ، وكذلك بين الرثاء السعودي والرثاء لدى الأمم والشعوب غير الإسلامية المعاصرة ، وذلك لأن الرثاء السعودي يمثل الصورة الواقعية للشعر المنبثق عن التصور الإسلامي الصحيح .

وفي الختام أشكر الله سبحانه وتعالى ثم كل من ساهم وتعاون معي في سبيل إنجاز هذه الدراسة وإخراجها إلى حيز الوجود ، راجيا من الله أن أكون قد أتيت فيها على كل ما يتطلبه واجب الدراسة وما ينال رضا وتقدير أساتذتي الأجلاء .

وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

ملحق (تراجم الشعراء)

إبراهيم أمين فودة ، ولد في مكة عام ١٣٤٢هـ ، وتوفي عام ١٤١٥هـ ، يحمل شهادة المعهد العلمي السعودي ، تولى عدة وظائف ، عمل رئيسا للنادي الأدبي بمكة المكرمة ، له أربعة دواوين مطبوعة هي (شوق وحنين ، مطلع الفجر ، حياة وقلب ، صور وتجاريب) .

إبراهيم عبد الله مفتاح ، من مواليد جزيرة فراسان بمنطقة جازان عام ١٣٥٩هـ ، يعمل في التعليم ، عضو مجلس إدارة نادي جازان الأدبي . من أعماله (كتاب إلى البحر ، احمرار الصمت ، مقامات فرسانية) ، ((رائحة التراب : إبراهيم مفتاح)).

موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث : مجموعة مؤلفين ، ط١ (الرياض ، مطابع الحميضي ، ١٤٢٢هـ) ٩/١٢

إبراهيم محمد الدامغ ، ولد في عنيزة عام ١٣٥٧هـ ، ليسانس لغة عربية من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، له عدد من الدواوين منها (شرارة الثأر ، ظلال البيادر) ، ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٢)) .

أحمد إبراهيم الغزاوي ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣١٨هـ ، حاز على لقب شاعر جلالة الملك عبد العزيز آل سعود ، رأس مجلس الشورى ، رأس تحرير بعض الصحف في الحجاز ، من أعماله ديوان الغزاوي ، يعده المؤرخون من رواد

الأدب الحجازي الحديث . ((الأدب الحجازي الحديث : إبراهيم الفوزان ، ٣/١٣٢٠)) .

أحمد إبراهيم الحربي ، من مواليد جازان عام ١٣٧٦هـ ، بكالوريوس من كلية المعلمين في جازان ، يعمل مدرسا في وزارة التربية والتعليم ، عضو نادي جازان الأدبي ، من دواوينه المطبوعة (رحلة الأمس - تقاسيم على جذع نخلة الوادي) ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٢١)).

أحمد حسن بهكلي ، من مواليد جازان عام ١١٥٣هـ تولى القضاء في تهامة . ((الحياة الفكرية والأدبية في جنوبي الجزيرة العربية : عبد الله أبو داهش ، ص١١٩))

أحمد سالم باعطب ، ولد في المكلا عام ١٣٥٥هـ ، بكالوريوس تجارة ، تنقل في عدة وظائف حكومية له عدة دواوين منها (الروض الملتهب ، قلب على الرصيب ، عيون تعشق السهر) .

أحمد اللهيب ، ولد في بريدة عام ١٣٩٢هـ ، بكالوريوس لغة عربية من جامعة الإمام، من أعماله (النبع الحزين) .

أحمد بن صالح الصالح ((مسافر)) ، من مواليد عنيزة عام ١٣١٦هـ ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية ، من أشهر دواوينه الشعرية (عندما يسقط العراف ، قصائد في زمن السفر ، انتفضي أيتها المليحة)) ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٢٢)).

أحمد صالح قنديل ، ولد في جدة عام ١٣٢٩هـ ، وتوفي عام ١٣٩٩هـ ، له عدد من الكتابات والدواوين الشعرية ، من أشهر أعماله (قاطع الطريق ، المركاز ، الأصداف ، قريتي الخضراء) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٢٢)).

أحمد بن علي بن حسين بن مشرف ، ولد في الأحساء عام ١٢٠٢هـ ، وتوفي عام ١٢٨٥هـ ، كان من شعراء دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب والمدافعين عنها ، تم جمع شعره وطبعه في ديوان باسمه . ((شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص١٥٩)).

أحمد محمد جمال ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٤٣هـ وتوفي عام ١٤١٣هـ ، تولي إدارة تحرير جريدة حراء ، وعين عضوا في الشورى ، من أعماله (ماذا في الحجاز ، قال لي ، مكانك تحمدي ، الطلائع) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٢٦)).

أحمد بن يحيى بهكلي ، ولد في جازان عام ١٣٤٧هـ ، ماجستير في اللغة والأدب من أعماله (الأرض والحب ، أول الغيب ، طيفان على نقطة الصفر) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٢٩)).

أسامة عبد الرحمن عثمان ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٦٢هـ ، دكتوراه في الإدارة العامة ، يعمل أستاذا جامعيا في جامعة الملك سعود . من أعماله (واستوت على الجودي ، بحر لجي ، وغيض الماء ، الثقافة بين الدوار والحصار) . ((شعراء من جزيرة العرب : عبد الله بن سالم الحميد ، ١١٧/٢)).

بديعة داود كشغري ، من مواليد الطائف ، بكالوريوس لغة إنجليزية ، من أعمالها (الرمل إذا أزهر ، مقامات خارج الزمن ، شيء من طقوسي) ، ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٣٥)).

ثريا محمد قابل ، من مواليد جدة عام ١٩٤٣م ، رأست تحرير مجلة ((زينة)) لها ديوان شعري مطبوع بعنوان (الأوزان الباكية) ، ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٣٧)).

جاسم محمد الصحيح ، ولد في الأحساء عام ١٣٨٤هـ ، بكالوريوس هندسة ميكانيكية ، يعمل مهندسا في شركة أرامكو السعودية ، حصل على جائزة البابطين عن أفضل قصيدة ، كما حصل على جائزة أبها الثقافية عن أفضل ديوان ، وحصل على جائزة قصيدة بيروت ، له عدة دواوين مطبوعة منها (ظلي خليفتي عليكم ، حمائم تكنس العتمة ، رقصة عرفانية ، أعشاش الملائكة) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٣٨)).

حبيب بن معلا المطيري ، ولد في الرياض عام ١٣٨٨هـ ، دكتوراه في النقد الحديث ، يعمل أستاذا مساعدا في كلية اللغة العربية (جامعة الإمام محمد بن سعود) ، حصل على جائزة عبد العزيز البابطين في الشعر عام ١٤١٢هـ ، من دواوينه المطبوعة (نثيث السقاء ، أغاريد شذا للطفلة المسلمة) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/)).

حجاب بن عبد الله بن نحيت ، من مواليد الفوارة بمنطقة القصيم عام ١٣٦٠هـ ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية ، يكتب الشعر العامي والفصيح .

حسن عبد الله القرشي ، ولد في مكة عام ١٣٤٤هـ ، شاعر وقاص وكاتب مسرحي ، غزير الإنتاج ، له الكثير من المشاركات والعديد من الدواوين والدراسات الأدبية ، من أعماله (البسمات الملونة ، فلسطين وكبرياء الجريح ، أنا والناس) . ((معجم الأدباء والكتاب ، ص٢٣٩)).

حسن بن محمد الزهراني ، من مواليد الباحة عام ١٣٨١هـ ، بكالوريوس في الجغرافيا من جامعة أم القرى ، عضو رابطة الأدب الإسلامي وعضو نادي الباحة الأدبي . من اعماله (فيض المشاعر ، صدى الأشجان ، ريشة من جناح الذل)، ((صدى الأشجان : حسن الزهراني ، ص١٦٩)).

حسين علي صويلح سرحان ، من مواليد مكة المكرمة عام ١٣٣٢هـ ، وتوفي عام ١٤١٣هـ ، كاتب وشاعر متميز من أعماله (أجنحة بلا ريش ، الطائر الغريب، في الأجب والحرب) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٤٤)) .

حسين بن عجيان العروي الجهني ، من مواليد المدينة المنورة عام ١٣٨٢هـ ، بكالوريوس التربية من جامعة الملك عبد العزيز ، من أعماله (لـمَ السفر ، نبوءة الخيول ، بشائر المطر ، قصائدي ، انتظار ما لا ينتظر) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٤٥)).

حسين بن أبي بكر بن غنام ، توفي عام ١٢٢٥هـ ، أشهر شعراء الدولة السعودية الأولى ، شهد بداية العصر الحديث ، وأسهم في يقظة عوامل النهضة الإصلاحية السلفية ، ومن آثاره (العقد الثمين في أصول الدين ، تاريخ نجد) . ((شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان، ص١٢٩)) .

حفيظ بن عجب الدوسري ، من مواليد الخرج عام ١٣٩٢هـ ، حصل على البكالوريوس من جامعة الإمام كلية الشريعة عام ١٤١٥هـ ، يعمل مدرسا في المرحلة الثانوية بالخرج ، إمام وخطيب أحد جوامع مدينة الخرج ، أصدر عددا من الدواوين الشعرية منها (قحط المحبة ، شوارد البيان ، لحظات ندم ، الأقصى والشرف). ((دليل الغربة : حفيظ الدوسري)) .

رقية بنت أحمد عارف ناظر ، كاتبة وشاعرة تكتب في الصحف المحلية ، من أعمالها (شمس لن تغيب ، خفايا قلب ، الريح والرماد) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٥٩)).

زاهر بن عواض الألمعي ، من مواليد رجال ألمع بمنطقة عسير عام ١٣٥٤هـ ، دكتوراه في التفسير من جامعة الأزهر ، تنقل في عدد من الوظائف التعليمية من أعماله (الألمعيات ، من نفحة الصبا ، دراسات في التفسير الموضوعي للقرآن الكريم). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٦١)).

سعد بن عبد الله الحميدين ، ولد في الطائف عام ١٣٦٧هـ ، يعمل في تحرير جريدة الرياض ، من أعماله (رسوم على الحائط ، ضحاها الذي ، وللرماد نهاراته ، أيورق الندم) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٦٤)).

سعد عطية أحمد الغامدي ، من مواليد الباحة عام ١٣٦٤هـ ، دكتوراه في المحاسبة ، عضو هيئة التدريس في جامعة الملك سعود من أعماله (إلى العرين شامخا). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٦٥)).

سعود بن سليمان اليوسف ، ولد في ثرمدا عام ١٣٩٩هـ ، بكالوريوس لغة عربية من جامعة الإمام ، يعمل في التعليم . دواوينه (غروب زمن الشروق).

سلطانة بنت عبد العزيز السديري ، من مواليد مدينة القريات ، كاتبة وشاعرة ، من أعمالها (عيناي فداك ، عبير الصحراء ، سحابة بلا مطر ، قهر). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٦٧)) .

سليمان بن سحمان بن مصلح ، ولد في أبها عام ١٢٦٦هـ ، وتوفي عام ١٣٤٩هـ ، من علماء وشعراء الدعوة الإصلاحية ، من آثاره ديوان شعري ودراسات دينية من أعماله (عقود الجواهر المنضدة الحسان ، حل الوثاق في أحكام الطلاق ، رد أن الساعة سحر وليست صناعة) . ((مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد : إبراهيم الفوزان ، ص١٣٧)) .

صالح بن أحمد العثيمين ، من مواليد مدينة عنيزة ، عمل مدرسا في التعليم العام ، تطغى على شعره سمة التشاؤم ، له ديوان مطبوع بعنوان (شعاع الأمل) . ((شعراء نجد المعاصرون ، عبد الله بن إدريس ، ص١٨١)) .

صالح بن سعيد الزهراني ، من مواليد الباحة عام ١٣٨١هـ ، دكتوراه في البلاغة والنقد. من أعماله (تراتيل حارس المكان المباح ، فصول من الرماد ، ستذكرون ما أقول لكم) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٧١)).

صالح بن سليمان بن سحمان ، من مواليد الرياض عام ١٣٢٢هـ ، وتوفي عام ١٤٠٠هـ ، عالم وشاعر . من أعماله (التقويم المبتكر المصفى الأوفى ، ملتقى الأنهار من منتقى الأشعار ، هوامش الروض المربع ، ديوان شعري) . ((ديوان الشيخ صالح بن سلميان بن سحمان : تحقيق وجمع د. إبراهيم الفوزان ، ص٧)) .

صالح بن حمد المالك ، ولد في الرس عام ١٣٨٣هـ ، عضو مجلس الشورى ، له العديد من القصائد المخطوطة والمنشورة في الصحف والمجلات . ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب : عبد الكريم الحقل ، ص٢٧٣)) .

ضياء الدين حمزة رجب ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٣٥هـ ، وتوفي عام ١٣٩٦هـ ، اشترك في تحرير جريدة المدينة المنورة ، له ديوان شعري مطبوع . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٧٣)) .

طاهر عبد الرحمن زمخشري ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٢هـ ، وتوفي عام ١٤٠٧هـ ، تخرج من مدرسة الفلاح بمكة وأصدر أول مجلة سعودية للأطفال (الروضة) ، منح جائزة الدولة التقديرية عام ١٤٠٥هـ . من دواوينه الشعرية (أحلام الربيع ، أصداء الرابية ، أغاريد الصحراء ، على الضفاف) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٧٤)).

عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل ، ولد في عنيزة عام ١٣٧٠هـ ، دكتوراه في الأدب العربي ، أستاذ مشارك في جامعة الملك سعود. من أعماله (المعارضات في الشعر ، الغذامي الناقد). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث: ٩/ ٨٠)).

عبد الرحمن بن عبد الكريم العبيد ، ولد في الجبيل عام ١٣٥٢هـ ، رئيس النادي الأدبي في المنطقة الشرقية . من أعماله (الأدب في الخليج العربي ، قبيلة العوازم ، في موكب الفجر). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث: ٩/ ٢)).

عبد الرحمن بن عثمان الملا ، ولد في الأحساء عام ١٣٥٩هـ ، بكالوريوس لغة عربية. من أعماله (التصوير الوجداني في شعر المكفوفين ، أغاريد من الخليج) . ((معجم البابطين ، ١٠٤/٣)).

عبد الرحمن بن صالح العشماوي ، ولد في الباحة عام ١٣٧٥هـ ، تخرج من جامعة الإمام محمد بن سعود ، وحصل منها على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد شاعر نشط ، يشارك في مختلف المناسبات ، له العديد من الدواوين والدراسات الأدبية ، من أعماله (إلى متى ، يا أمة الإسلام ، القدس أنتِ ، عندما يعزف الرصاص) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٨٢)).

عبد الرحمن بن ماجد بن عمرو بن ربيعان ، من مواليد نفي عام ١٣٨٠هـ ، يعمل في الحرس الوطني ينشر في الصحف المحلية وله ديوان شعري مخطوط .

عبد السلام هاشم حافظ ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٤٧هـ وتوفي عام ١٤١٠هـ ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية ، وكان له مشاركات وإسهامات في الصحافة . من أعماله (مذبح الأشواق ، راهب الفكر ، قلوب كليمة ، الأنوار الذهبية) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ٨٦)).

عبد العزيز إبراهيم السراء ، ولد في حريملاء ١٣٨٣هـ ، بكالوريوس لغة عربية من جامعة الإمام محمد بن سعود ، يعمل معلما . ((شعراء جزيرة العرب : الحقيل : ص١٢٢)).

عبد العزيز بن حمد آل مبارك ، ولد في الأحساء عام ١٢٧٩هـ ، وتوفي عام ١٣٥٩هـ ، له العديد من الرسائل المطبوعة منها (تدريب السالك في فقه الإمام مالك) . ((شعر مرحلة التقليد المتطور في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص٧٥)) .

عبد العزيز بن حمد ناصر المعمر ، ولد في الدرعية عام ١٢٠٣هـ ، وتوفي عام ١٢٤٤هـ ، فقيه وأديب ، له أشعار رائعة لاسيما في أهل الدرعية وفي رثائها . ((مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث : إبراهيم الفوزان ، ص٤٧)) .

عبد العزيز بن سعد العجلان ، ولد في الرياض عام ١٣٧٥هـ ، بكالوريوس لغة عربية يعمل حالياً في وكالة الأنباء السعودية ، له ديوان شعري مطبوع بعنوان (أشياء من ذات الليل) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٨٧/٩)).

عبد العزيز بن عبد اللطيف آل مبارك ، ولد في الأحساء عام ١٣١٠هـ ، وتوفي عام ١٣٤٣هـ ، تلقى تعليمه الأولي في الأحساء وأكملها على معلميه في الفقه والحديث واللغة . شغل جل وقته بالدعوة إلى الله وتعليم الناس أمور الدين. ((شعراء مرحلة التقليد المتطور في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص١٣)).

عبد العزيز بن عبد الرحمن اليحيى ، ولد في بريدة عام ١٣٧٤هـ ، تولى رئاسة هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .

عبد الله بن سالم الحميد ، ولد في الرياض عام ١٣٧١هـ ، ليسانس كلية الشريعة جامعة الإمام محمد بن سعود ، عضو رابطة الأدب الحديث في القاهرة . من أعماله (شعراء من أرض الجزيرة العربية ، أمل جريح ، ما لم تقله الخنساء) ، ((معجم الأدباء والكتاب ، ص٩٢)).

عبد الله بن سليم الرشيد ، ولد في الغاط عام ١٣٨٥هـ ، دكتوراه في الأدب ، أستاذ الأدب في جامعة الإمام محمد بن سعود ، من أعماله (خاتمة البروق ، حروف من لغة الشمس) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٠١)).

عبد الله بن محمد بن خميس ، ولد في الدرعية عام ١٣٣٩هـ ، ليسانس كليتي الشريعة واللغة العربية بمكة المكرمة ، تنقل في عدد من الوظائف الحكومية . من أعماله (الأدب الشعبي في جزيرة العرب ، المجاز بين اليمامة والحجاز ، على ربى اليمامة) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٠٣)).

عبد الله بن عبد الرحمن الزيد ، ولد في الداهنة ((الوشم)) عام ١٣٧٢هـ ، بكالوريوس اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود ، شاعر ومذيع ، من أعماله (ما لم يقله بكاء التداعي ، ما قاله البدر قبلي ، مورق بالذي لا يكون) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٠٦)).

عبد الله بن عبد العزيز بن زامل بن إدريس ، ولد في حرمة ((سدير)) عام ١٣٤٩هـ ، رأس تحرير مجلة الدعوة كما رأس النادي الأدبي في الرياض . من أعماله (شعراء نجد المعاصرون ، في زورقي ، عزف أقلام) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٠٧)) .

عبد الله بن علي بن عبد الله الخشرمي، ولد في جدة عام ١٣٧٦هـ ، بكالوريوس في الإدارة العامة، رأس تحرير مجلة التجارة ومجلة الاقتصاد للدول الإسلامية، من أعماله (خارطة المرايا، ذاكرة لأسئلة النورس، عصا ميون) ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٠٩)).

عبد الله بن علي بن محمد آل عبد القادر ، ولد في الأحساء عام ١٣١٢هـ ، وتوفي عام ١٣٩١هـ ، تلقى علومه على أيدي علماء الأحساء ، أسس مجلس المعارف بالأحساء من أعماله (تحفة المستفيد) . ((شعراء مرحلة التقليد وشعرهم في المنطقة الشرقية : إبراهيم الفوزان ، ص٥٤)) .

عبد المحسن حليت عبدالله مسلم ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٧٧هـ ، بكالوريوس في الإدارة العامة ، رأس تحرير جريدة سعودي جازيت ، من أعماله (مقاطع من الوجدان ، إليه) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/١١٥)).

عبيد عبد الله محمد مدني ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٢٤هـ ، وتوفي عام ١٣٩٦هـ ، انتخب عضوا ورئيسا في عدة لجان ، من أعماله (المدنيات) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١١٧)) .

عثمان بن سيار المحارب ، ولد في المجمعة عام ١٣٤٨هـ ، عمل في جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية بإدارة الكليات والمعاهد العلمية . من أعماله (ترانيم واله ، إنه الحب ، بين فجر وغسق) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١١٧)) .

علي محمد الأمير ، ولد في قرية المنجارة ((جازان)) ، بكالوريوس في اللغة العربية يعمل مدرسا في المرحلة الثانوية . من أعماله (بوصلة واحدة لا تكفي) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٢٦)).

علي بن أحمد بن علي النعمي ، ولد في جازان عام ١٣٥٦هـ ، بكالوريوس في اللغة العربية من جامعة الإمام محمد بن سعود ، يعمل في تعليم منطقة جازان، من أعماله (الرحيل إلى الأعماق ، الأرض والعشق ، جراح قلب) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٢٩)).

عمر بن إبراهيم عبد القادر بري ، ولد في المدينة المنورة عام ١٣٠٩هـ ، وتوفي عام ١٣٧٨هـ ، تلقى العلم على أيدي الشيوخ والعلماء . من أعماله (ديوان عمر بن إبراهيم بري) ، تحقيق وتقديم محمد العيد الخطراوي . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٣١)).

علي بن حسن الشهراني ، له ديوان مطبوع بعنوان (من نبع الحياة) .

علي بن محمد العيسى ، ولد في شقراء عام ١٣٥٨هـ ، أديب وشاعر ، له مشاركات أدبية متنوعة بالإضافة إلى مشاركته في الكثير من المقالات في عدد من الصحف والمجلات ، له عدة مؤلفات في التربية والمجتمع ، كما أنه له ديوان شعري مطبوع. ((معجم الأدباء والكتاب ، ص١٢٦)).

غازي بن عبد الرحمن القصيبي ، ولد في الأحساء عام ١٣٥٩هـ ، دكتوراه علاقات دولية من جامعة لندن . عمل وزيرا للصناعة والكهرباء ، ثم وزيرا للصحة ، ثم سفيرا للملكة العربية السعودية في عدد من الدول ، ثم وزيرا للكهرباء والمياه، ثم وزيرا للعمل . من أعماله (خواطر في التنمية ، حياتي في الإدارة ، معركة بلا راية ، الحمّى ، يا فدى ناظريك) . ((معجم الأدباء والكتاب ، ص٢٦١)) .

فوزية القاضي، من مواليد مدينة عنيزة ، تخرجت من قسم اللغة العربية بكلية التربية بالرياض عام ١٣٩٤هـ، عملت معيدة في الكلية لمدة عامين ، تنقلت في عدد من الوظائف التعليمية. ((شاعرات من منطقة القصيم: نوال الثنيان، ص٣٥)) .

فؤاد إسماعيل شاكر ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٢٨هـ ، أصدر جريدة العالم الإسلامي ، ورأس تحرير عدة صحف هي (أم القرى ، البلاد ، صوت الحجاز) من أعماله (صور الحياة ، حي على الصلاة ، رحلة الربيع) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٤١)) .

فؤاد بن حسن الخطيب ، ولد في بيروت عام ١٢٩٦هـ ، وتوفي عام ١٣٧٦هـ ، تولى تحرير جريدة ((القبلة)) في مكة المكرمة . من أعماله (ديوان الخطيب ، فتح الأندلس) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٤٢)).

محمد حسن عواد ، ولد في جدة عام ١٩٠٢م ، وتوفي عام ١٩٨٠م ، حصل على شهادة الثانوية من مدرسة الفلاح ، ساهم في تحرير وإدارة بعض الصحف ورأس نادي جدة الأدبي . من أعماله (في الأفق الملتهب ، خواطر مصرحة ، ديوان العواد) ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٥٣)).

محمد حسن فقي ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٢هـ ، وتوفي عام ١٤٢٥هـ ، تولي تحرير جريدة ((صوت الحجاز)) تقلد عددا من المناصب الحكومية من أعماله (المجموعة الشعرية الكاملة ، فيلسوف ، قدر ورجل) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٥٣)).

محمد سراج خراز ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٩هـ ، حصل على الشهادة العالمية في المعهد العلمي السعودي ، عمل في عدد من الوظائف التعليمية ، من أعماله (غناء وشجن) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٥٧)).

محمد بن سعد الدبل ، ولد في الحريق عام ١٣٦١هـ ، دكتوراه في البلاغة والنقد من كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، من أعماله (إسلاميات ، أناشيد إسلامية ، ملحمة نور الإسلام) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٥٨)) .

محمد بن سعد بن محمد آل حسين ، ولد في عودة سدير عام ١٣٥٠هـ ، أستاذ الأدب والدراسات العليا بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، من أعماله (الأدب الحديث في نجد ، المعارضات في الشعر العربي ، الشعر السعودي بين المحافظة والتقليد ، أصداء وأنداء) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٥٩)) .

محمد بن سعد المشعان ، ولد في الرياض عام ١٩٣٣م ، وتوفي عام ١٤٢٢هـ ، بكالوريوس من كلية الشريعة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، من أعماله (شوق الحزن ، ومضات ، إضاءات) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٥٩)) .

محمد سعيد الخنيزي ، ولد في القطيف عام ١٣٤٣هـ ، تلقى تعليمه الأولي على يد والده ثم على أيدي علماء الأحساء . من أعماله (النغم الجريح ، وورود الصباح ، شمس بلا أفق ، إليها) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٦٠)).

محمد سعيد موسى المسلم ، ولد في القطيف عام ١٩٢٣م ، وتوفي عام ١٤١٤هـ دبلوم في المحاسبة . من أعماله (شفق الأحلام ، ساحل الذهب الأسود) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٦١)) .

محمد بن سليمان الشبل ، ولد في عنيزة عام ١٣٤٨هـ ، خريج كلية الشريعة بمكة المكرمة عام ١٣٧٣ . عمل بالتدريس . من أعماله (نداء السحر) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٦٢)) .

محمد بن عبد الله بن بليهد، ولد في قرية ذات غسل بنجد ، وتوفي عام ١٣٧٧هـ ، من أعماله (ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام ، صفة جزيرة العرب للهمذاني). ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٦٧)) .

محمد بن عبد الله بن عثيمين ، ولد في قرية السلمية في الخرج عام ١٢٦٠هـ وتوفي عام ١٣٦٣هـ ، طبع ديوانه (العقد الثمين) في عام ١٣٧٥هـ ، كان جل شعره في المديح والرثاء والغزل ، وأكثر مدائحه في الملك عبد العزيز - رحمه الله - ((شعراء نجد المعاصرون : عبد الله بن خميس ، ص٥٧)).

محمد بن علي السنوسي ، ولد في جازان عام ١٣٤٢هـ ، وتوفي عام ١٤٠٧هـ ، تلقى علومه في الكتاتيب وفي المدارس السلفية الأهلية ، تنقل في عدد من الوظائفة الحكومية . له عدد من الدواوين الشعرية تم جمعها في ديوان واحد بعنوان الأعمال الكاملة . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٧٠)).

محمد علي مغربي ، ولد في جدة عام ١٣٣٢هـ وتوفي عام ١٤١٧هـ ، تلقى تعليمه بمدرسة الفلاح بمكة المكرمة ، عمل رئيسا لتحرير صحيفة أم القرى بالإضافة إلى مساهماته في الصحافة المحلية . من أعماله (البعث ، حبات عنقود ، الحياة الاجتماعية في الحجاز) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ٩/ ١٧١)).

محمد عمر توفيق ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٣٧هـ ، وتوفي عام ١٤١٤هـ ، عمل رئيسا لنادي المدينة المنورة الأدبي . له عدة دواوين تم جمعها في ديوان واحد بعنوان الأعمال الكاملة لمحمد هاشم رشيد. ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٧٨/٩)).

محمود عبد الخير أحمد عارف ، ولد في جدة عام ١٣٢٧هـ ، وتوفي عام ١٤٢١هـ ، حاصل على شهادة مدارس الفلاح بمكة المكرمة ، رأس تحرير صحيفة عكاظ ، أصدر عددا من الدواوين الشعرية تم جمعها في ديوان واحد بعنوان (ترانيم الليل) . ((موسوعة الأدب السعودي الحديث : ١٧٩/٩)) .

مزنة بنت صالح المبارك ، بكالوريوس في أصول الدين عام ١٤١٦هـ ، تعمل في التعليم، لها إسهامات أدبية ومجموعة نصوص . ((شاعرات من القصيم : نوال الثنيان ، ص٤٦)).

مد الله بن عبد الكريم المديد ، من مواليد مدينة الزلفي عام ١٣٩٤هـ ، يعمل معلما في المرحلة الثانوية .

مطلق حميد الثبيتي ، ولد في السيل عام ١٣٥٩هـ ، وتوفي في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٤١٦هـ ، عمل في عدد من الوظائف الحكومية . من دواوينه المطبوعة (أندلسيات ، جراح الأمس) .

هيام حماد ، تقيم في مدينة جدة ، لها إسهامات أدبية متعددة ، من أعمالها المنشورة (قارب بلا شراع ، لحن في أعماق البحر) .

يوسف بن عبد اللطيف أبو سعد ، ولد في الهفوف عام ١٣٥٦هـ له أبرعة دواوين شعرية مطبوعة هي (أغاني السحر ، زفير الناي ، أغاريد من واحة النخيل ، شواطئ الحرمان وتقاسيم على غور سحيق). ((معجم البابطين ، ٢٤٨/٥)).

ثبت المصادر والمراجع

أ - القرآن الكريم .

ب - الحديث الشريف .

ج - الكتب والدواوين والمجلات المطبوعة والمخطوطة .

إبراهيم الغنيم ، الصورة الفنية : ط١ ، (القاهرة ، الشركة العربية للنشر ، ١٤١٦هـ).

إبراهيم الفوزان ، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد: ط١ (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٤٠١هـ).

إبراهيم الفوزان ، ديوان الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان : تحقيق وتقديم المؤلف، ط١ ، (دمشق ، دار الفكر ، ١٤٠١هـ).

إبراهيم الفوزان ، شعراء مرحلة التقليد المتطور وشعرهم في المنطقة الشرقية : ط١ ، (الرياض ، مطابع القصيم ، ١٤١٨هـ).

إبراهيم الفوزان، مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث في منطقة نجد : ط١ ، (الرياض ، مطابع القصيم ١٤١٨هـ).

إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر : ط ٣ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥م) .

إبراهيم عبد الله مفتاح ، رائحة التراب : ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٦هـ) .

ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ط٥ ، (بيروت ، دار الجيل للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ).

ابن عثيمين الإمام الزاهد : ناصر الزهراني ، ط١ ، (الدمام ، دار ابن الجوزي ، ١٤٢٢هـ).

أبو الحسن المسعودي ، مروج الذهب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط٤ ، (مصر ، مطبعة السعادة ، ١٩٦٤م) .

أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب : ط١ (القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٨٣) .

أحمد السعد ، الأفق الرائع : ط١ (الرياض ، مطابع البادية) ، (د.ت).

أحمد أمين ، **أحمد الزين** ، **إبراهيم الأبياري** ، ديوان حافظ إبراهيم : ضبط وشرح وتصحيح (المؤلفين) ، (بيروت ، دار الجيل ، ١٤٠٨هـ).

أحمد أمين ، زعماء الإصلاح : (مصر ، دار النهضة العلمية) ، (د.ت) .

أحمد بن سليمان اللهيب، النبع الحزين : ط١ ، (بريدة ، النادي الأدبي بالقصيم ، ١٤٢٤هـ).

أحمد بهكلي، طيفان على نقطة الصفر : ط١ ، (جازان، النادي الأدبي) (د.ت) .

أحمد جمال ، الطلائع : ط١ ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٤٧م).

أحمد سالم باعطب ، الروض الملتهب : (الرياض ، النادي الأدبي ، ١٤٠٠هـ).

أحمد عبد الله باهارون العطاس ، من وحي التأملات : (د.م) (د.ت).

إسماعيل بن سعد العتيق ، ديوان الرثاء في فقيد الأمة وحبر الجيل الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ : جمع وترتيب المؤلف. (الرياض ، مكتبة دار الهداية ، ١٤٢١هـ).

الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ، ط٣ ، (القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨٧م .

أمنة عبد الحميد عقاد ، محمد حسن عواد شاعرا : (جدة ، مطابع دار المدني) (د.ت) ط١.

بديعة كشغري ، شيء من طقوسي : ط١ ، (بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ٢٠٠١م).

بكري شيخ أمين ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : ط٢ ، (بيروت ، ١٩٧٨م) ، (د.م) .

تقاسيم على جذع نخلة الوادي : أحمد إبراهيم الحربي ، ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ).

ثريا قابل ، الأوزان الباكية : ط١ ، (بيروت ، دار الكتب ، ١٣٨٣هـ).

ثريا ملحس ، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه ، ط١ ، (بيروت ، دار الكتاب اللبناني) (د.ت).

ج.ب. براون ، ج. يول ، تحليل الخطاب : ترجمة (د. محمد الزليطي ، د. منير التريكي) (الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٤١٨هـ) .

جابر عصفور ، عصر البنيوية : أديث كيلرزويل ، (بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥م) ص٢٧٧.

الجاحظ ،الحيوان : تحقيق عبد السلام هارون ، (القاهرة ، ١٩٣٨م) .

جاسم الصحيح ، أعشاش الملائكة : ط١ (بيروت ، دار الهادي ، ١٤٢٥هـ) .

جاسم الصحيح ، رقصة عرفانية : ط٢ (بيروت ، دار الكنوز الأدبية ، ١٤٢٣هـ).

جاسم الصحيح، نحيب الأبجدية : ط١ (الطائف، نادي الطائف الأدبي، ١٤٢٤هـ).

جمعه : عبد العزيز أحمد شكري ، الثلاثاء الحزين ، (جدة ، دار الأصفهاني ، ١٣٩٥هـ).

حسن الزهراني ، ريشة من جناح الذل : (الباحة ، دار المنار للنشر) ، (د.ت).

حسن الزهراني ، ريشة من جناح الذل : (الباحة ، نادي الباحة الأدبي ، ١٤٢١هـ).

حسن الصيرفي ، دموع وكبرياء : ط١ ، (القاهرة ، دار الكتاب العربي) ، (د.ت).

حسن الهويمل ، بحث مخطوط ، بعنوان (المؤثرات الفنية في الشعر السعودي الحديث).

حسن عنان ، منهج البحث التاريخي : ط١ ، (مصر ، دار المعارف) (د.ت).

حسن محمد الزهراني ، صدى الأشجان : ط١ ، (الباحة ، النادي الأدبي بالباحة ، ١٤١٨هـ)

حسين العروي ، الأعمال الشعرية الكاملة : ط١ ، (المدينة المنورة ، نادي المدينة الأدبي ، ١٤٢٢هـ) .

حسين جمعة ، قصيدة الرثاء ـ جذور وأطوار ـ : ط١ ، (دمشق ، دار النمير للنشر ، ١٩٩٨م) .

حسين سرحان ، أجنحة بلا ريش : (الطائف ، نادي الطائف الأدبي).

حسين سرحان ، الطائر الغريب : (الطائف ، نادي الطائف الأدبي) ، (د.ت).

حسين سهيل ، وللأقمار باب : ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٩هـ).

حسين علي محمد ، التحرير الأدبي : ط١ ، (الرياض ، مكتبة العبيكان، ١٤١٧هـ).

حفيظ الدوسري ، قحط المحبة ، ط١ ، (مصر ، الصديقان للنشر ١٤١٨هـ).

حفيظ الدوسري ، ليل الغربة : ط٣ ، (الأسكندرية ، دار الوفاء للنشر) ، (د.ت).

حيدر الغدير ، عاشق المجد : ط١ ، (بيروت ، مؤسسة الرسالة للنشر ، ١٤١٧هـ)

د. محمد مفيد قميحة ، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ط١ ، (بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨١م) .

ديزيره سقال ، من الصورة إلى الفضاء الشعري : ط١ ، (بيروت ، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٣م) .

ديوان إبراهيم بن حسن الأسكوبي : تحقيق وتقديم محمد الخطراوي ، ط١ (المدينة المنورة ، دار التراث ، ١٤٠٩هـ) .

ديوان ابن مشرف : ط١ ، (الرياض ، دار الشبل للنشر والتوزيع) ، (د.ت).

ديوان زهير بن أبي سلمى ، (بيروت ، دار صادر) ، (د.ت) .

ديوان طرفة بن العبد : (بيروت ، دار صادر) ، (د.ت).

رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور : ط٢ (الأسكندرية ، منشأة المعارف).

رقية ناظر ، الرحيل : ط١ (دار مازن للطباعة ، ١٤١٦هـ).

زاهر الألمعي ، الألمعيات : ط١ (جدة ، شركة تهامة ، ١٤٠٢هـ).

ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس : ط١ ، (بيروت ، المؤسسة الجامعية للنشر ، ١٤٠٢هـ).

سعد الحميدين ، الأعمال الكاملة : ط١ ، (دمشق ، دار الثقافة للنشر ، ٢٠٠٣م).

سعود بن سليمان اليوسف ، غروب زمن الشروق : ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٢هـ).

سعود بن عبد الكريم الفرج ، شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج : ط١ ، ١٤١٧هـ ، (د.م) .

سلطانة السديري ، عيناي فداك : ط١ ، (الكويت ، مكتبة الفرزدق ، ١٤١٥هـ).

سليمان العثيم وفهد الجوعي ، عيون المراثي البازية : جمع وترتيب المؤلفين ، ط١ ، (الرياض ، دار الكتاب السعودي ، ١٤٢١هـ).

سليمان بن سحمان ، عقود الجواهر المنضدة الحسان : (الرياض ، مطابع مؤسسة الدعوة الإسلامية) .

شفيع السيد ، البحث البلاغي عند العرب : ط٢ ، (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٦م) .

شوقي الجمل ، علم التاريخ نشأته وتطوره ووضعه بين العلوم الأخرى : ط١ (مصر ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٨٢م).

شوقي ضيف ، الرثاء : ط٣ ، (القاهرة ، دار المعارف) (د.ت).

صالح الأطرم وعبد الله العمار ، حياة الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ وآثاره : (الرياض ، جامعة الإمام محمد بن سعود ، ١٤١١هـ) .

صالح الخضيري ، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية في العصر الحديث : ط١ ، (الرياض ، مكتبة التوبة ، ١٤١٤هـ) .

صالح بن أحمد العثيمين ، شعاع الأمل : ط١ ، ١٩٧٨م ، (د.م).

صبري حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبي : (القاهرة ، دار المعارف) ، (د.ت) .

صحيح البخاري ، ط٢ ، (الرياض ، دار الريان ، ١٤٠٩هـ).

صحيفة الجزيرة : العدد : ٩٨٢٦ ، الثلاثاء ١٤٢٠ : ٥ : ١٣هـ .

صحيفة قريش ، عدد ١١٣ ، سنة ٣، يوم الثلاثاء ١٣٨١/٨/١٧.

ضياء الدين رجب ، ديوان ضياء الدين رجب : (جدة ، دار الأصفهاني ، ١٤٠٠هـ).

طلعت صبح السيد ، التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث : ط١ ، (الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢٠هـ) .

طه حسين ، الحياة الأدبية في جزيرة العرب : ط١ ، (دمشق، ١٩٣٥م) (د.م) .

طه حسين ، ألوان : (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٨م) .

عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية : ط١ ، (القاهرة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م).

عبد الحي دياب ، النزعة الإنسانية في شعر الديوان : ط١ ، ١٩٦٨م.

عبد الرحمن آل عبد الكريم ، خلجات قلب ، ط١ ، (الرياض ، مطبعة العبيكان ، ١٤١٨هـ) .

عبد الرحمن السبت ، شاعر العهود الثلاثة عمر بن إبراهيم البري (حياته وشعره) : ط١ ، (النادي الأدبي بجدة والنادي الأدبي بالمدينة ، ١٤٢٤هـ).

عبد الرحمن العشماوي ، جولة في عربات الحزن : ط١ ، (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ).

عبد الرحمن العشماوي، القدس أنت: ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان، ١٤٢٤هـ).

عبد الرحمن العشماوي، عندما يعزف الرصاص ، ط٢ ، (الرياض ، مطابع العبيكان ، ١٤٢٣هـ) .

عبد الرحمن الهليل ، التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية : ط١ ، (الرياض ، دار المؤيد للنشر والتوزيع ، ١٤١٩هـ) .

عبد الرحيم أبو بكر، الشعر الحديث في الحجاز: (الرياض ، دار المريخ)، (د.ت).

عبد السلام حسن سلام ، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر : ط١ ، ١٩٩٥م، (د.م) .

عبد العزيز الأحيدب ، آلام وآمال : ط١ ، (الرياض ، مطابع حنيفة) (د.ت).

عبد العزيز العجلان ، أشياء من ذات الليل : ط١ (١٤٢١هـ) ، (د.م)

عبد الفتاح الحلو ، شعراء هجر : (دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ).

عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري : ط١ ، (الرياض ، دار العلوم، ١٤١٧هـ).

عبد الله أبو داهش ، الحياة الفكرية والأدبية في جنوبي البلاد السعودية : ط٢ (أبها ، نادي أبها الأدبي ، ١٤٠٦هـ).

عبد الله الحامد ، الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن (١٣٤٥هـ- ١٣٩٥ هـ): ط١ ، (الرياض ، دار الكتاب السعودي).

عبد الله الحامد ، الشعر في الجزيرة العربية خلال قرنين (١١٥٠هـ - ١٣٥٠هـ) : ط١ (الرياض ، مطابع الإشعاع ، ١٤٠٢هـ).

عبد الله الرشيد ، حروف من لغة الشمس : (الرياض ، دار المعراج ، ١٤٢١هـ).

عبد الله الرشيد ، خاتمة البروق : ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤١٣هـ).

عبد الله الرشيد ، مجلة الدعوة ، العدد (١٧٠٧).

عبد الله الزيد ، انبسطت أكف الرفاق بقي الجمر في قبضتي .. أغني وحيدا : ط١ (الرياض ، دار المفردات ، ١٤٢٠هـ).

عبد الله الفيفي ، مجلة علامات : حداثة النص الشعري في السعودية ، ربيع الآخر ١٤٢٥هـ ، ج٥٢ ، م١٣ .

عبد الله المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ط١ ، (مصر ، ١٩٥٥م).

عبد الله باقازي ، شعر ضياء الدين رجب بين الموقف والصياغة : (المدينة المنورة ، نادي المدينة المنورة الأدبي) (د.ت).

عبد الله بن إدريس ، في زورقي ، ط١ ، (الرياض ، دار العبيكان للنشر والطباعة ، ١٤٠٤هـ).

عبد الله بن خميس ، الديوان الثاني : ط١ ، ١٤١٣هـ ، (د.م).

عبد الله بن خميس ، على ربى اليمامة : ط٢ ، (جدة ، مطابع تهامة ، ١٤٠٣هـ).

عبد الله بن سالم الحميد ، انتفاضة القصائد : ط١ ، (الرياض ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٢٣هـ).

عبد الله بن سالم الحميد، ما لم تقله الخنساء : ط١ ، (الرياض ، مطابع نجد ، ١٤٢٢هـ).

عبد المحسن حليت، مقاطع من الوجدان ، ط١ (١٤٠٣هـ) ، (د.م).

عبده بدوي ، دراسات في النص الأدبي : ط٢ ، (الرياض ، دار الرفاعي للنشر ، ١٤٠٥هـ).

عثمان بن سيار المحارب ، بين فجر وغسق ، ط١ ، (الرياض ، دار العلوم للطباعة والنشر) ، (د.ت).

عز الدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري : ط١ (بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٤م) .

العكبري ، شرح : ديوان المتنبي (بيروت ، دار المعرفة) (د.ت) .

علي أحمد النعمي، النغم الحزين .

علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر : (القاهرة، دار الفكر العربي ، ١٤١٧هـ).

علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ط٤ ،(القاهرة ، مكتبة ابن سيناء ، ١٤٢٣هـ).

علي علي صبح ، الصورة البصرية : (د.ن).

عمر عبد العزيز عمر، تاريخ المشرق العربي ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥م).

غازي القصيبي ، للشهداء : ط٢ (بيروت ، المؤسسة العربية للنشر ، ٢٠٠٤م).

غازي القصيبي ، يا فدى ناظريك : ط١ (الرياض ، مكتبة العبيكان ، ١٤٢٣هـ).

غازي القصيبي، المجموعة الشعرية الكاملة : ط٢ ، (جدة ، مطابع تهامة، ١٤٠٨هـ).

فاطمة قدورة الشامي ، علم التاريخ : ط١ ، (بيروت ، دار النهضة العربية ، ٢٠٠١م).

فتحي أبو مراد ، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية : ط١ ، (الأردن ، عالم الكتب ، ١٤٢٤هـ).

فيصل أكرم ، مقدمة الكتاب الأخير: ط١ ، (حائل ، نادي حائل الأدبي) ، (د.ت).

كرم البستناني، شعر الخنساء : ط٢ ، (بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٢م).

المجلة العربية ، العدد (٢٧) ، ربيع الأول ، ١٤٢٠هـ .

مجلة المنهل ، العدد (٩) ذو القعدة ١٣٧٦هـ .

مجلة جذور ، محرم ١٤٢٤هـ ـ نشر النادي الأدبي بجدة.

مجلة عالم الكتب ، مج ٢٥ ، ع٣- ٤ ، (ذو القعدة ـ ذو الحجة ١٤٢٤هـ : المحرم ـ صفر ١٤٢٥هـ) دار ثقيف للنشر والتأليف .

مجموعة مؤلفين ، موسعة الأدب العربي السعودي الحديث : ط١ ، (الرياض ، مطابع الحميضي، ١٤٢٢هـ).

محسن أطيمش ، دير الملاك : (بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٢م).

محمد إبراهيم حور، النزعة الإنسانية في الشعر العربي : ط١ (الإمارات ، مطبعة العين ، ١٩٨٦).

محمد أحمد العزب ، أصول الأنواع الأدبية : ط١ ، (المنصورة ، دار والي للنشر) ، (د.ت) .

محمد السنوسي . الأعمال الكاملة .

محمد العبد ، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة: ط١ ، (القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٩٠م).

محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر : ط١ ، (بيروت ، الدار العالمية للكتاب ، ١٩٩٦م).

محمد العبد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر : ط١ ، (بيروت ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٩١م).

محمد العقيلي ، التاريخ الأدبي لمنطقة جازان : ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي ، ١٤١٣هـ).

محمد النويهي، وظيفة الأدب : ط١ (عابدين ، مطبعة الرسالة) ، (د.ت).

محمد بدوي ، الشعر والتأمل : روسترها ملتون ، ترجمة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ت).

محمد بن حسين ، الأدب الحديث تاريخ ودراسات : ط٥ ، (الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١١هـ) .

محمد بن حسين ، الالتزام الإسلامي في الأدب : (الرياض ، مطابع الفرزدق ، ١٤١٥هـ) .

محمد بن حسين ، المعارضات في الشعر العربي : ط٢ ، (الرياض ، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع ، ١٤٢١هـ).

محمد بن حسين ، محمد بن عبد الله بن عثيمين شعره ونثره : ط١ ، ١٤١٢هـ (د.م).

محمد بن سعد الدبل، معاناة شاعر ، ط١ ، (الرياض، مطابع العبيكان، ١٤٠٥هـ).

محمد بن عثيمين ، العقد الثمين : ط٣ ، (الرياض ، مطابع الهلال ، ١٤٠٠هـ).

محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث : (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٩م (الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د. عز الدين إسماعيل ، ط٥ ، (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٨م) .

محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر : ط١ (مصر ، مكتبة الخانجي، د.ت) .

محمد سعيد المسلم ، شفق الأحلام : ط١ ، (بيروت ، مطبعة دار الكتب ، د.ت).

محمد علي السنوسي ، الأعمال الكاملة : ط١ ، (جازان ، نادي جازان الأدبي).

محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث : (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٠م).

محمد فتوح أحمد ، شعر المتنبي قراءة أخرى : ط٢ ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٨م).

محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري : (الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٦م) ص ٥٨ .

محمد مفتاح ، دينامية النص : ط١ ، (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٧م).

محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم : (الدار البيضاء ، دار الثقافة للنشر ، ١٩٨٢م) .

محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ط٢ ، (نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٤١٠هـ).

محمود الربيعي ، في نقد الشعر : ط١ ، (مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨م).

مسعد العطوي ، أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية : ط١ ، (مطبعة الحرمين ، ١٤٠٦هـ).

مصطفى الرافعي ، تاريخ آداب العرب : (بيروت ، ١٩٧٤م).

معجم البابطين ، ط١ ، الكويت ، ١٩٩٥م .

مقبول النعمة ، المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام : ط١ ، (بيروت ، دار صادر، ١٩٩٧م).

مكي محمد سرحان ، سلسلة أعلام الفكر البحريني (٤) : مكتبة فخراوي، (د.ت).

مهاد نقدي ، تحليل النص الشعري : ترجمة (محمد فتوح) ، ط١ ، (جدة ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤٢٠هـ)

نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر : ط١ ، (بيروت ، دار العلم للملايين ١٩٦٢م).

نوال الثنيان ، نماذج لشاعرات من منطقة القصيم : ط١ ، (اللجنة النسائية لمهرجان الجنادرية بالقصيم (اللجنة الثقافية) ١٤١٩هـ).

هيام حماد ، قارب بلا شراع : ط١ (جدة ، مطابع المدينة ، ١٤٠٧ هـ).

وليم الخازن ، الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية : ط٣ (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٩٢م).

يوسف فريحات ، ديوان مجنون ليلى : (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٢٣هـ).

يوسف فريحات ، شرح: ديوان الخنساء : (بيروت ، دار الكتاب العربي، ١٤٢٣هـ).



ردمك: ٥- ٠٨٠ - ٥٠٧ - ٦٠٣ - ٩٧٨